

l'esprit critique aiguisé, empêché de continuer une thèse sur le thème des nouveaux historiens israéliens.

En fait, ces controverses toujours courtoises pourraient se tenir dans n'importe quelle université d'Europe. De même que l'accusation d'antisémitisme est aussi rapide à courir dans cette ville américaine que dans quelque ville européenne. D'où une impression de proximité avec les préoccupations de ce groupe qui cultive la réflexion alors que la ville de San Francisco semble hébétée par les images qui l'assomment.

Il reste que malgré la liberté de ton qui règne dans ce cénacle, on se prend à rêver à une ville qui ne ressemblerait pas à cette cité californienne. Celle-ci, avec son obsession sécuritaire et la solitude infinie de ses individus, incarne le monde moderne dans ce qu'il a de pire : l'enfermement de chacun par peur d'autrui sur fond d'une incantation lancinante à la liberté.

—SALOUA BEN ABDA

MARIE REDONNET. *Diego*. PARIS, MINUIT, 2005.

*Diego*, dernier roman de Marie Redonnet, exploite la structure du récit policier fondée sur le suspens pour explorer l'univers de ceux qui ont échoué à changer le monde (mais y a-t-il quelqu'un qui ait jamais réussi à le changer ?). Cependant, l'analyse de l'expérience des militants révolutionnaires n'a pas ici le caractère d'un discours tranché, ni ne s'appuie sur des conceptions toutes faites.

Le texte est composé de seize chapitres, dont chacun porte un titre renvoyant à différentes étapes importantes vécues par Diego après sa sortie de la prison du village de Tamza et son émigration clandestine en France, où il vivra parmi les marginaux, près des ex-membres du « Mouvement » auquel il appartenait et qui s'opposait au pouvoir autoritaire de son pays africain. Le récit, narré par Diego, nous permet de découvrir les quelques événements qu'il a vécus à Tamza mais surtout sa vie clandestine dans une banlieue parisienne, comme gardien d'une usine louche ou, plus tard, comme homme à tout faire

pour madame Zabée qui accueille chez elle des travestis se prostituant avec la complicité de la police.

Après sa sortie de prison, Diego choisit de s'exiler en France pour ne pas être pris dans les rouages d'un système auquel il s'était opposé et qui avait réussi à attirer certains de ses camarades. Mais il a besoin du soutien des membres du Mouvement qui maintenant forment en France un « Réseau » aux intérêts et aux objectifs différents. Il bénéficie de la recommandation de sa tante Leïla qui a contacté son amant Hamid – propriétaire d'un atelier de réparation de voitures dans les environs de Loisy –, afin d'aider Diego, à travers certains membres du « Réseau », à se débrouiller dans sa nouvelle vie d'exilé.

A vrai dire, le passé de Diego ne couvre pas une grande partie du texte. C'est son voyage en France et sa tentative de révisiter son propre parcours qui forment le cœur du roman. Il a coupé ses liens avec le Mouvement et commence à affronter son présent à travers l'écriture acharnée du scénario d'un film qui contiendrait la quintessence de sa propre expérience : « *Je commence à comprendre la catastrophe qui m'est arrivé. La révolution est devenue un cauchemar dont j'essaie de me délivrer. On s'est servi de ma jeunesse et de mon rêve pour me faire entrer dans le Mouvement. Il avait besoin de nouvelles recrues, fiables et exaltés.* » Au cours de son travail de veilleur de nuit dans la pension de madame Zabée, Diego s'éprend d'un travesti du nom de Marylin. Quand leur relation devient plus intense, un inspecteur de police, amoureux lui aussi de Marylin, assassine celle-ci et la défigure, parce qu'elle a refusé de l'« épouser », puis il impute le crime à Diego... Diego retourne donc temporairement en prison, avant que le « Réseau » ne réussisse à le faire innocenter et libérer. Mais il profite de son emprisonnement pour écrire le scénario dont il a longtemps rêvé et qu'il pourra réaliser avec l'aide financière de Nelly et du chef du Réseau.

Ainsi, la structure régissant le texte en cache une autre, plus profonde, qui raconte le face-à-face de Diego avec lui-même, les nouvelles questions qu'il se pose après l'échec du Mouvement, sa dé-

couverte du monde des travestis, son conflit avec l'inspecteur de police et les amitiés qu'il a nouées avec Mathieu, Aigle d'or, Nelly, Ali et le jeune Toméo : « *C'est une expérience unique qui remet en question tout ce que j'étais jusqu'à présent.* »

*Diego* peut être considéré comme un roman utilisant la structure policière pour édifier un univers dont les significations philosophiques, les événements, les personnages et l'espace questionnent le lecteur et le poussent à interpréter un univers romanesque dont l'ambiguïté est bien servie par la multiplicité des voix. On peut donc dire que cette structure policière, utilisée pour soulever des problèmes existentiels vitaux, transforme *Diego* en une allégorie qui jette les ponts entre les événements complexes de la réalité et les questionnements psychologiques et intellectuels qu'ils font naître chez les personnages.

L'une des réussites de *Diego* est qu'il nous entraîne, dans un premier temps, à travers le flux narratif et les événements qui composent l'univers des marginaux et des personnages douteux – ceux qui vivent dans une gare désaffectée de la banlieue nord de Paris, dans un atelier de réparation de voitures, dans des maisons de prostitution dont tirent profit certains inspecteurs de police. C'est un espace occupé également par d'anciens membres de mouvements révolutionnaires, des rebelles, des dealers... Il ne s'agit pas d'une société homogène, mais de plusieurs sociétés qui coexistent et se combattent selon un rapport de force en perpétuel changement.

Mais, me semble-t-il, la structure la plus profonde du roman est celle qui nous ouvre les portes de l'interprétation. En effet, l'effort de Diego pour écrire le scénario qui cristallise sa position et sa vision, à travers la création d'un alter ego qu'il nommera Samir dans le film, est ce qui nous place face à une autre hypothèse totalement inattendue.

En vérité, dans le roman, Diego refuse de faire exploser la maison du maire de Loisy, comme le lui a demandé son ami Aigle d'or ; il préfère affronter l'inspecteur de police qui l'inculpe de l'assassinat de Marylin et accepte l'aide du Réseau pour le sortir de prison et produire son film... Par contre, dans le scénario, Diego fait de son alter ego, Samir, quelqu'un de plus radical

que lui, qui affronte tout le monde et joue à saper l'ordre établi et les équilibres : il brûle la maison du maire en son absence et tue l'inspecteur de police pour venger la mort de son aimée Marylin. Mais, pour le chef du Réseau, la radicalité de Samir aura une autre signification : « *Le tragique destin de Samir contient un message : nous devons agir pour donner de l'espoir à ceux qui n'ont plus rien que leur révolte et leur désespoir.* » En fait, ce qui se passe n'est la propriété de personne : tout un chacun a le droit de l'interpréter et de l'investir comme il l'entend. Diego, pour sa part, a cessé d'appartenir au Réseau, mais ses rêves de révolution et de changement continuent de l'habiter. Et il risque, dans son exil, d'être récupéré par le Réseau, puisqu'il a été contraint d'accepter son aide et sa protection... Comment doit-il agir alors, pour sauver une part de son rêve ?

Dans son expérience avec les marginaux, Diego découvre que la réalité est plus complexe qu'elle ne semble, que le concept de révolution veut dire également résister à ce qui est établi, grâce à la création d'images différentes, contraires, qui redistribuent les cartes et sapent les clichés. Ainsi, son recours au cinéma apparaît comme une ruse pour sauver la vérité complexe qu'il a tirée de son aventure réelle. Le travestissement, sous ses différentes formes, permet d'approcher la profondeur des choses et de transformer l'image normative qui appuie une vision idéologique basée sur la domination et la perpétuation de l'état des choses. « *Jouer à changer de sexe est sa façon de répondre au drame de sa vie, de se moquer de la vie, tout le temps. Il n'y a que ça à faire, dit-elle, brouiller les cartes et dérégler le jeu, s'étourdir et faire semblant, sans jamais s'arrêter, parce qu'alors ce serait l'effondrement* », dit Diego en parlant du travesti Marylin.

Le thème du travestissement qui a inspiré plusieurs pièces de théâtre de Jean Genet (*Les Bonnes, Le Balcon, Les Nègres*, etc.) et que Marie Redonnet a magnifiquement analysé dans son livre, *Jean Genet, le poète travesti* (2000), prend dans ce roman d'autres dimensions, à travers la parodie, le jeu d'écriture du scénario, la narration à suspense, pour mettre à nu les problèmes liés à la révolution, à la résistance au mal et à l'in-

justice... Ce qui ne veut pas dire que Marie Redonnet donne dans son roman des réponses à ces questions difficiles : elle fait en sorte que le cinéma et la création d'autres images soient le moyen de sauver le rêve révolutionnaire de la banalisation et de l'anéantissement. Or, si le « réel » brise continuellement les élans utopiques et les rêves révolutionnaires, cela ne signifie aucunement l'inanité du rêve ni celle de la recherche du changement. Car ce rêve est intimement lié au flux de la vie, c'est lui qui stimule les valeurs de libération, protège l'humanité de l'individu et donne un sens à la mémoire collective. Ainsi, devant les limites du réel et de l'expérience, s'ouvre la grande étendue de l'art (le cinéma) et l'infinité du rêve. C'est pourquoi Diego, après avoir vécu l'échec, le dérèglement de la justice et la domination continuelle, préfère faire appel à la représentation de son expérience à travers le scénario et le film, pour communiquer aux gens les échos de rêves avortés et les inciter à s'y accrocher. Comme si, en procédant ainsi, il échappait à l'emprise de forces qui veulent le domestiquer et lui faire admettre l'ordre établi : « *Il n'y a pas de place pour moi à Tamza. Je n'ai pas changé d'idées même si le Mouvement était un rêve. Le cinéma que je suis en train de faire est habité par ce rêve.* » Et quand Marie Redonnet utilise le terme « mouvement » pour désigner l'organisation révolutionnaire, elle vise à mettre en évidence l'élément en mouvement perpétuel à l'intérieur de tout. Du coup, elle fait du cinéma et du mouvement une seule et même chose chez Samir qui veut corriger les situations à travers le film.

Marie Redonnet a magnifiquement réussi à tisser un roman stimulant et captivant, aux niveaux entrelacés, qui nous met face au problème du passage d'une temporalité à une autre – du passé de Diego à son présent –, non pour les comparer, mais pour réfléchir à la question de la continuité de l'existence et créer ce qui nous attache à la vie, loin du piège des certitudes et des préjugés. Car la vie exige toujours la création d'une histoire neuve, débarrassée du fardeau du passé qui empêche l'action et le renouvellement.

—MOHAMED BERRADA

JUAN GOYTISOLO. *Et quand le rideau tombe*. ROMAN TRADUIT DE L'ESPAGNOL PAR ALINE SHULMAN. PARIS, FAYARD, 2005, 151 p.

### Le testament littéraire de Juan Goytisolo

Avec son nouveau récit intitulé *Et quand le rideau tombe*, dépouillé volontairement de toute référence précise, Juan Goytisolo vient de franchir un nouveau pas – l'ultime, d'après les confidences livrées à un journaliste – dans la conception du roman en tant que parcours imprévisible et territoire inexploré, dont les contours n'avaient cessé, à partir de *Pièces d'identité*, de se préciser d'un livre à l'autre. Depuis, chaque nouveau texte nous offre non seulement une matière romanesque concrète – de la biographie mouvementée du poète Eusebio dans *Trois semaines en ce jardin*, à la barbarie du siège de Sarajevo dans *Etat de siège*, aux aventures du Père de Trennes dans *Foutricomédie*, pour ne citer que les romans les plus récents –, mais aussi un style radicalement différent. Cette démarche rend inopérante l'introduction de la notion d'expérimentation formelle dans l'analyse de ce type d'écriture, puisque, loin de constituer une simple rupture avec les formes romanesques conventionnelles, celle-ci est conçue comme revendication et exhumation-actualisation des procédés formels déjà présents dans l'histoire de la littérature espagnole. Aussi, découvre-t-on dans les plis de chaque nouveau texte un texte classique antérieur, duquel il s'inspire et qui irrigue sa prose.

Vu sous cet angle, *Et quand le rideau tombe* est avant tout un roman qui reprend une tradition littéraire interrompue au XVII<sup>e</sup> siècle, celle en l'occurrence du dialogue avec le Demiurge. D'une certaine manière, la totalité du texte s'articule autour de la proposition d'insérer dans le récit quelque chose qui, d'après les normes romanesques actuellement en usage, semble tout à fait difficile à réaliser : un affrontement polémique entre le narrateur et le Créateur. Afin de configurer l'espace littéraire dans lequel ce dialogue sera non seulement possible, mais aussi plausible et nécessaire, Goytisolo a entrepris de ramener son récit, de la manière la plus drastique