

Yannick Haenel

Tiens ferme
ta couronne



folio

COLLECTION FOLIO

Yannick Haenel

Tiens ferme
ta couronne

Gallimard

© *Éditions Gallimard*, 2017.

Couverture : Kohei Nawa, *PixCell-Deer #52*, 2018.
Photo Nobutada OMOTE I SANDWICH.

Yannick Haenel coanime la revue *Ligne de risque*. Il a notamment publié aux Éditions Gallimard *Évoluer parmi les avalanches*, *Introduction à la mort française*, *Cercle*, prix Décembre 2007 et prix Roger Nimier 2008, *Jan Karski*, récompensé par le prix Interallié et le prix du Roman Fnac en 2009, et *Les Renards pâles*. Le prix littéraire de la Sérénissime lui a été décerné en 2015 pour *Je cherche l'Italie*. En 2017, Yannick Haenel a reçu le prix Médicis pour son roman *Tiens ferme ta couronne*.

On lui doit également *Poker*, en collaboration avec François Meyronnis, livre d'entretiens avec Philippe Sollers.

PREMIÈRE PARTIE

DES FILMS

Le daim blanc

À cette époque, j'étais fou. J'avais dans mes valises un scénario de sept cents pages sur la vie de Melville : Herman Melville, l'auteur de *Moby Dick*, le plus grand écrivain américain, celui qui, en lançant le capitaine Achab sur les traces de la baleine blanche, avait allumé une mutinerie aux dimensions du monde, et offert à travers ses livres des tourbillons de prophéties auxquels je m'accrochais depuis des années ; Melville dont la vie avait été une continuelle catastrophe, qui n'avait fait à chaque instant que se battre contre l'idée de son propre suicide et, après avoir vécu des aventures fabuleuses dans les mers du Sud et connu le succès en les racontant, s'était soudain *converti à la littérature*, c'est-à-dire à une conception de la parole comme vérité, et avait écrit *Mardi*, que personne n'avait lu, puis *Pierre ou les Ambiguïtés*, que personne n'avait lu, puis *Le Grand Escroc*, que personne n'avait lu, avant de se cloîtrer pour les dix-neuf dernières années de sa vie dans un bureau des douanes de New

York, et de déclarer à son ami Nathaniel Hawthorne : « Quand bien même j'écrirais les Évangiles en ce siècle, je finirais dans le ruisseau. »

J'étais fou peut-être, mais j'avais écrit ce scénario pour faire entendre ce qui habite la solitude d'un écrivain ; je savais bien qu'une telle chose échappe à la représentation : personne n'est capable de témoigner pour la pensée de quelqu'un d'autre parce que la pensée existe précisément hors témoin ; pourtant c'est ce que j'avais tenté de faire entendre dans mon scénario : la pensée de Melville — la population de ses pensées.

Cette population de pensées est un monde, et même les livres écrits et publiés par Melville ne suffisent pas à donner une idée de l'immensité qui peuple la tête d'un écrivain comme lui. D'ailleurs, il y a une phrase de *Moby Dick* qui évoque ce débordement : à propos du cachalot, elle parle de « l'intérieur mystiquement alvéolé de sa tête ». Eh bien, c'est précisément de cela que traitait mon scénario : *l'intérieur mystiquement alvéolé de la tête de Melville*.

J'avais conscience, en discutant avec des producteurs, qu'il n'était pas facile de se représenter le sujet de mon scénario et lorsque, à un moment de la conversation, l'un d'eux finissait par dire : « Mais de quoi ça parle ? », j'aimais beaucoup dire que ça parlait de ça : « l'intérieur mystiquement alvéolé de la tête de Melville ».

Était-ce le mot « mystiquement » ou le mot « alvéolé » qui provoquait leur stupeur ? Aucun

producteur, bien sûr, ne donnait suite. Mais je ne me décourageais pas : lorsqu'on agit contre son propre intérêt (lorsqu'on se sabote), c'est toujours par fidélité à une chose plus obscure dont on sait secrètement qu'elle a raison. Après tout, ce qui est très précieux est aussi difficile que rare.

Et puis, à l'époque, je ne cherchais pas tellement à plaire, ni même à être reconnu : ce que je cherchais, c'était quelqu'un qui ne ricane pas quand on lui parle de l'intérieur mystiquement alvéolé d'une tête ; quelqu'un qui ne me regarde pas comme si j'étais fou (même si je l'étais) ; quelqu'un qui n'ait pas envie de tapoter sur son téléphone ou de penser à son prochain rendez-vous en faisant mine de m'écouter ; quelqu'un qui, si l'on prononce devant lui ces mots : « l'intérieur mystiquement alvéolé d'une tête », se contente de sourire, parce que ces mots lui plaisent ou parce qu'il voit très bien de quoi il s'agit. Mais ce quelqu'un, s'il existe, ne pouvait qu'avoir lui-même l'intérieur de la tête mystiquement alvéolé.

Bref, j'étais seul, et *The Great Melville* était en train de rejoindre l'immense troupeau des scénarios abandonnés. Il existe quelque part une steppe couverte de poussière et d'os, on dirait un ciel, on dirait la lune, où sont stockés les scénarios en exil : possible qu'ils attendent, un peu éteints déjà, le regard d'un acteur, d'une actrice, d'un producteur, d'un metteur en scène, mais en général leur solitude est sans

appel, et la poussière efface peu à peu leur clarté.

La plupart de mes amis trouvaient ce scénario insensé. Ils trouvaient que c'était insensé de ma part de consacrer mon temps à un projet aussi peu *crédible*: selon eux, il ne viendrait à personne l'idée de faire un film à partir de ce scénario, personne n'aurait jamais envie de voir la vie d'un écrivain qui échoue; et d'ailleurs mes amis n'avaient pas envie de me voir moi-même échouer à cause de cette histoire. Selon eux, il aurait été plus judicieux que j'écrive un livre sur Melville, par exemple une *biographie*, mais pas un *scénario*: le scénario, c'est la mort de l'écrivain, me disaient-ils; le moment où les écrivains se mettent à rêver de cinéma est précisément celui qui marque leur mort en tant qu'écrivains; le signe de la ruine, pour un écrivain, ruine financière, et surtout ruine morale, ruine psychique, ruine mentale, c'est lorsqu'il se met en tête d'écrire un scénario.

Mais moi, le scénario, je l'avais déjà écrit: je n'avais plus rien à craindre. Quelle ruine pouvais-je redouter? J'avais écrit des romans, j'en écrivais encore — j'avais mille idées de roman en tête, mais d'abord je voulais vivre l'aventure de ce scénario jusqu'au bout, je tenais à *The Great Melville*, je tenais à parler de la solitude de l'écrivain et du caractère mystique de cette solitude, je voulais faire entendre ce qu'il y a à l'intérieur d'une tête mystiquement alvéolée.

Car les gens, et même mes amis, voient les écrivains comme de simples raconteurs, éventuellement comme de bons raconteurs qui ont éventuellement des idées singulières, voire passionnantes, sur la vie et la mort. Sauf qu'un type dont l'intérieur de la tête est mystiquement alvéolé, en général ils trouvent ça *exagéré*.

Bref, à l'époque, tout le monde pensait précisément cela : que j'exagérais. Je ne faisais rien pour convaincre qui que ce soit du contraire : j'avais mon idée fixe. Car bien sûr *The Great Melville* était un film impossible, mais justement, l'impossible était le sujet du scénario.

Au fond, un écrivain — un véritable écrivain (Melville, et aussi Kafka, me disais-je, ou Lowry ou Joyce : oui, Melville, Kafka, Lowry, Joyce, très exactement ces quatre-là, et je répétais leur nom à mes amis et aux producteurs que je rencontrais) — est quelqu'un qui voue sa vie à l'impossible. Quelqu'un qui fait une expérience fondamentale avec la parole (qui trouve dans la parole un passage pour l'impossible). Quelqu'un à qui il arrive quelque chose qui n'a lieu que sur le plan de l'impossible. Et ce n'est pas parce que cette chose est impossible qu'elle ne lui arrive pas : au contraire, l'impossible lui arrive parce que sa solitude (c'est-à-dire son expérience avec la parole) est telle que ce genre de chose inconcevable peut avoir lieu, et qu'elle a lieu à travers les phrases, à travers les livres qu'il écrit, phrases et livres qui, même s'ils ont l'air de parler d'autre chose, ne parlent secrètement que de ça.

Un écrivain, me disais-je, disais-je à mes amis, ainsi qu'aux rares producteurs avec qui je réussissais à obtenir un rendez-vous pour parler de *The Great Melville*, un écrivain (Melville, et aussi Kafka ou Hölderlin, Walser ou Beckett — car je variaais ma liste) est quelqu'un dont la solitude manifeste un rapport avec la vérité et qui s'y voue à chaque instant, même si cet instant relève de la légère tribulation, même si cette vérité lui échappe et lui paraît obscure, voire démente ; un écrivain est quelqu'un qui, même s'il existe à peine aux yeux du monde, sait entendre au cœur de celui-ci la beauté en même temps que le crime, et qui porte en lui, avec humour ou désolation, à travers les pensées les plus révolutionnaires ou les plus dépressives, un certain destin de l'être.

Je dois dire que lorsque je prononçais les mots « destin de l'être », même mes amis les plus bienveillants semblaient découragés. Sans doute y voyaient-ils une présomption délirante, mais qu'y a-t-il de plus simple (et de plus compliqué, bien sûr) que l'être ? Qu'y a-t-il de plus important que d'engager sa vie dans l'être et de veiller à ce que chaque instant de sa vie dialogue avec cette dimension ? Car alors, nous n'avons plus seulement une vie, mais une existence : nous existons enfin.

Je me disais qu'un écrivain, du moins Melville ou Hamsun ou Proust ou Dostoïevski (je fais beaucoup d'efforts pour varier ma liste), est quelqu'un qui fait coïncider son expérience de

la parole avec une expérience de l'être ; et qu'au fond, grâce à sa disponibilité permanente à la parole — à ce qui vient quand il écrit —, il ouvre son existence tout entière, qu'il le veuille ou non, à une telle expérience.

Que celle-ci soit illuminée par Dieu ou au contraire par la mort de Dieu, qu'elle soit habitée ou désertée, qu'elle consiste à se laisser absorber par le tronc d'un arbre ou par des sillons dans la neige, à s'ouvrir au cœur démesuré d'une femme étrange ou à déchiffrer des signes sur les murs, elle porte en elle quelque chose d'illimité qui la destine à être elle-même un monde, et donc à modifier l'histoire du monde.

Je me perdais un peu dans ma démonstration, mais je ne perdais pas de vue une chose, la plus importante pour moi : à travers Melville, s'écrivait quelque chose du destin de l'être. La preuve, c'est que sa tête était mystiquement alvéolée.

Je me souviens d'une amie qui prétendait que l'absolu n'est qu'une illusion, une manière de se « monter le bourrichon », comme dit Flaubert (elle citait Flaubert). Selon elle, Melville, avant d'être éventuellement le saint que j'imaginai, était surtout un type normal, avec sa routine, ses fatigues et ses emportements : un type adossé à un mur, qui ne faisait que spéculer sur l'existence d'un trou dans ce mur. Elle avait raison, mais moi, cette spéculation, ce trou dans le mur, même infime, ça me suffisait. Il me suffisait de penser qu'il y a un trou dans le mur pour

que le mur ne m'intéresse plus et que toutes mes pensées se destinent au trou. Celui ou celle qui un jour a vu un trou dans le mur, ou qui l'a simplement imaginé, est voué à vivre avec cette idée du trou dans le mur, et il est impossible de vivre avec cette idée du trou dans le mur sans lui consacrer entièrement sa vie, voilà ce que je disais à cette amie, ce que je répétais à la plupart de mes amis, et aux producteurs qui faisaient mine de s'intéresser à ce scénario que j'avais appelé *The Great Melville*.

Alors voilà : un jour, j'avais entendu une phrase de Melville qui disait qu'en ce monde de mensonges, la vérité était forcée de fuir dans les bois comme un daim blanc effarouché, et j'avais pensé à ce film de Michael Cimino qu'on appelle en France *Voyage au bout de l'enfer*, mais dont le titre original est *The Deer Hunter*, c'est-à-dire le chasseur de daim.

Dans ce film qui porte sur la guerre du Vietnam, où de longues scènes de roulette russe jouées par Christopher Walken donnent à cette guerre absurde la dimension d'un suicide collectif, le chasseur, joué par Robert De Niro, poursuit un daim à travers les forêts du nord de l'Amérique ; lorsque enfin il le rattrape, lorsque celui-ci est dans son viseur, il s'abstient de tirer.

Comme dans certaines légendes, comme dans l'histoire de saint Julien l'Hospitalier où le grand cerf désarme le sacrificateur, le daim épargné par De Niro dans le film de Cimino est le survivant

d'un monde régi par le crime, il témoigne d'une vérité cachée dans les bois, de quelque chose qui déborde la criminalité du monde et qui, en un sens, lui tient tête : l'innocence qui échappe à une Amérique absorbée dans son suicide guerrier. Car le daim, en échappant au sacrifice, révèle avant tout ce qui le menace, c'est-à-dire le monde devenu entièrement la proie d'un sacrifice.

Cet après-midi-là, je me suis dit : ce daim, c'est Melville — c'est Melville-Kafka-Lowry-Joyce ou Melville-Hölderlin-Walser-Beckett ou encore Melville-Hamsun-Proust-Dostoïevski —, c'est le destin de la littérature, son incarnation mystique, peut-être même sa tête alvéolée.

J'étais dans ma voiture, avec la radio allumée, et c'est en écoutant France Culture que j'avais entendu Tiphaine Samoyault, un écrivain que j'aime, citer cette phrase de Melville à propos de la vérité qui doit fuir dans les bois comme un daim blanc effarouché. Elle expliquait très brillamment que cette conception de la vérité était proche de celle des Grecs, et de ce que Parménide nommait l'*alètheia*, la vérité comme voilement-dévoilement. La vérité n'est pas un concept immuable, elle apparaît et disparaît, c'est une épiphanie, elle n'existe qu'à travers l'éclair qui la rend possible. J'étais absolument passionné par ce que j'entendais, et dans ma tête, avec tous les noms qui ne cessent d'y galoper nuit et jour et ne cessent de *former des rapports*, voici qu'un daim blanc s'était mis à traverser les kilomètres de forêts sur lesquelles

mes pensées, nuit et jour, se concentrent (ma tête est une forêt de noms propres, d'où ma fatigue).

En même temps qu'au daim qui apparaît dans *The Deer Hunter* de Cimino et qui semble, en s'immobilisant face à Robert De Niro, exposer la vérité même de la folie des hommes, j'ai pensé au *Cavalier polonais* de Rembrandt, qu'on voit à New York, à la Frick Collection, sans doute à cause de la blancheur effarouchée du cheval arrêté au milieu des ténèbres, comme si la guerre était suspendue quelques instants et qu'à la place de l'hécatombe surgissait, en un bref éclair, la lumière de la vérité.

Mais si je commence à vous parler de tout ce qui me vient, si je vous détaille toutes mes pensées, et comment et pourquoi elles m'arrivent, si je vous parle de leur simultanéité, cette histoire n'en finira plus.

Michael Cimino

Quelques heures plus tard, tandis que vers 3 heures du matin j'errais dans l'appartement en quête d'un reste de vodka, ouvrais et refermais le frigo en pestant contre le fait qu'il n'y avait jamais rien à manger chez moi et que j'allais devoir une fois de plus sortir en pleine nuit pour engloutir un Big Mac au McDonald's de la porte de Bagnolet, j'ai pensé, avec une simplicité qui aujourd'hui encore me paraît extravagante, qu'il fallait que je donne à lire *The Great Melville* à Michael Cimino.

Oui, il fallait absolument que Cimino lise mon scénario, c'était une évidence : entre Melville et Cimino, il y avait un rapport absolument crucial, décisif même. Comment n'y avais-je pas pensé plus tôt : il *fallait* que Michael Cimino lise *The Great Melville*, parce qu'il incarnait dans le cinéma américain ce que Melville avait incarné dans la littérature américaine, il était le dernier grand metteur en scène américain, le seul peut-être à avoir porté, ces trente ou quarante dernières

années, un monde qui était à lui seul une expérience, et ce monde, cette expérience, c'était le secret de la fondation de l'Amérique, son destin criminel: le génocide des Indiens, la démence de l'impérialisme militaire au Vietnam, et tous les crimes sur lesquels était fondée en secret la démocratie.

Oui, Cimino, à travers ses films, *The Deer Hunter*, mais aussi *Heaven's Gate* (*La Porte du paradis*) et même *The Sunchaser*, explorait l'échec du rêve américain, la manière dont cette nation faite de toutes les nations, cette terre d'émigrés qui promettait de devenir le pays de tous les immigrés, une sorte d'utopie des minorités telle que précisément on la perçoit dans les romans de Melville, s'était retournée contre l'idée même d'émigration universelle et avait systématiquement écrasé ceux qui s'obstinaient à en poursuivre le rêve, c'est-à-dire avant tout les pauvres.

Je mordais dans mon Big Mac, assis sur un tabouret du McDonald's de la porte de Bagnolet, et je me disais que Cimino, tout comme Melville, était l'un des noms propres de l'histoire tout à la fois sanglante et immaculée du daim, il en était l'incarnation américaine, il était le daim blanc qui passe, effarouché, dans la forêt d'Hollywood et qui se retrouve dans le viseur de tous ceux à qui l'idée même de daim sera toujours insupportable.

Car Michael Cimino, après avoir triomphé dans le monde entier avec *The Deer Hunter*, avoir raflé des oscars et être devenu le nom même,

l'incarnation, l'avenir du cinéma américain, avait subi, avec son film suivant — *Heaven's Gate* —, l'un des échecs les plus terribles de l'histoire du cinéma, un véritable désastre qui avait fait de lui tout simplement un *paria*.

Comme Melville, qui avait d'abord connu une gloire facile, puis avait sombré dans l'échec à partir du moment où il s'était mis à écrire *depuis la vérité* (en faisant parler en lui le daim blanc effarouché), Cimino avait approché cette vérité même qu'il y a dans l'échec, et sans doute s'était-il mis à ne plus séparer échec et vérité, à ne considérer la vérité qu'en rapport avec l'échec qui la révèle, comme un daim blanc effarouché qui traverse, indemne, cette forêt criminelle qu'on nomme l'humanité.

Pendant le tournage de *Heaven's Gate*, Cimino avait fait « exploser le budget », comme on dit dans ces cas-là, et les studios le lui avaient d'autant moins pardonné que le film avait été un échec commercial. Mais je crois que le bannissement de Cimino avait une autre raison, plus profonde : on lui avait tout simplement fait payer ce qu'il dévoilait dans son film, c'est-à-dire la mise à mort des immigrants d'Europe de l'Est par les propriétaires terriens de la jeune Amérique.

Heaven's Gate racontait la guerre civile qui avait éclaté en 1890 dans le comté de Johnson, Wyoming, et avait abouti au massacre des populations civiles pauvres venues de Pologne et d'Ukraine par des milices payées par les capitalistes de la

région. Ce que racontait le film de Cimino, c'était que l'Amérique, après la liquidation des peuples indiens, avait continué à se fonder sur un programme d'extermination ; et que le capitalisme n'était pas l'expression du rêve de cette jeune nation mais, déjà, son cauchemar.

Il était évident, du moins à mes yeux, que Michael Cimino m'écouterait parler de mon scénario sans tapoter sur son téléphone, sans penser à son prochain rendez-vous, et qu'il était le seul qui, lorsque je parlerais de la tête de Melville, de l'intérieur mystiquement alvéolé de cette tête, n'éclaterait pas de rire. Car lui-même, Michael Cimino, je le comprenais soudain en avalant un verre de vodka achetée à l'épicerie de nuit de la porte de Bagnolet, et souriais tout seul à cette pensée : lui-même, Michael Cimino, était à coup sûr quelqu'un dont l'intérieur de la tête était mystiquement alvéolé.

À partir de cette nuit-là, j'ai repris espoir. Au lieu de raconter à n'importe qui mon scénario, j'ai cessé d'en parler et me suis mis à chercher comment il était possible de contacter Michael Cimino.

J'ai vite compris qu'il avait disparu de la circulation. On le disait ruiné, malade, on disait aussi que plus personne ne voulait produire ses films, et qu'il s'était tourné vers la littérature. Il vivait dans une ferme du Montana, ou une cabane, on ne savait pas très bien. On disait aussi qu'il ne sortait jamais de sa piscine et que personne

depuis plus de trente ans n'avait vu ses yeux qui, imperturbablement, se masquaient derrière des lunettes noires, comme si cet écran sur son visage donnait à voir, avec une constance qui relevait de la bouderie la plus radicale (une bouderie mythologique, comme celle d'Achille), le fait qu'il n'y avait précisément plus rien à voir, qu'il n'y avait plus de film, que l'écran désormais était noir et qu'un tel constat valait autant pour le cinéma que pour la vie ; mais ces lunettes dont chaque article de presse sur Cimino évoquait l'étrangeté, sans doute parce qu'il avait une manière particulière de les porter, une manière de s'exprimer *depuis* ses lunettes noires et *depuis* cette cessation du visible qui hantait son cinéma, ces lunettes signalaient peut-être avant tout l'importance de l'idée de frontière dans sa vie, elles récapitulaient spectaculairement, comme un rideau de théâtre qu'on tire en guise de repréailles, la série de frontières dont il avait fait l'épreuve à chaque instant de sa vie, tout en cherchant à les brouiller : frontière entre lui et les autres, bien sûr, mais surtout frontière entre la délicatesse de ses rêves et les millions de dollars dont on lui reprochait la perte, frontière entre la poésie et l'argent, frontière entre les sexes (car dans ses films, les hommes étaient féminins et les femmes masculines), frontière entre l'Amérique de ses échecs et l'Europe de ses pensées.

Bref, Cimino, disait-on, consacrait son temps à la solitude, à ce désert qui avait poussé en

lui, et qu'aucune vision ne récusait parce que le désert est l'aboutissement même de la vision. Était-il devenu complètement fou ou au contraire avait-il atteint la sagesse ? En un sens, folie et sagesse sont une même chose, et la raison ne cherche qu'à exténuer ce qui en elle relève de la limite. En tous les cas, comme le héros de *L'Amérique* de Kafka, livre qui devait s'appeler initialement *Le Disparu*, il s'était bel et bien évanoui dans les lointains, au cœur dissimulé de cette terre américaine dont il avait rappelé, après Melville, l'immense flaque de sang qui en fondait l'histoire.

Sa disparition me paraissait logique : n'avait-il pas été forcé de fuir dans les bois comme le daim blanc ? J'ai revu ses films, un par un, en prenant des notes, et plus je les voyais, plus il me semblait évident que non seulement Cimino comprendrait *The Great Melville*, mais qu'en un sens, dans chacun de ses films, il réalisait déjà mon scénario.

Pointel

J'ai dit qu'à l'époque j'étais fou — disons que j'étais possédé : les noms, les livres, les phrases, les films n'arrêtaient pas de vivre à l'intérieur de ma tête, ils se donnaient des rendez-vous pour former entre eux des extases, sans même que je puisse les séparer. J'étais littéralement habité par ce flux de noms, de phrases, de titres de livres et de films dont la circulation s'était progressivement substituée à mon souffle et à mes nerfs.

Ça ne se calmait jamais : qui a dit que les noms, depuis le Christ, sont pareils au souffle du matin et qu'ils sont des rêves ? Dans ma vie, le souffle du matin est démesuré, mes rêves sont immenses, ce sont des incendies qui se propagent à travers les nuits, les saisons, les voyages : ils réveillent les noms, les autres noms, tous les noms qui se parlent entre eux.

Alors voilà, ma maladie, comme disaient mes amis, ma folie, c'était ça : un mouvement perpétuel de noms. Chacun d'eux venait avec le

vent, ils formaient un troupeau, comme des chevaux sauvages qui tournoient dans une vallée. Chaque nom en allumait un autre, ça ne finissait jamais : je passais mes journées à me réciter des listes, des bouts de phrases, des citations, et tout se mettait en rapport et s'ouvrait démesurément, comme une terre sans limites, avec des flammes de bonheur qui s'arrachent au monde éteint.

On peut considérer, bien sûr, que j'étais malade, mais cette vie des noms dont j'étais chargé me rendait étrangement plus léger, comme si, à chaque instant, le daim blanc de Melville m'apparaissait. Voilà : je vivais au milieu d'un cortège de daims blancs, et en un sens c'était cela ma folie, mais c'était aussi ma gloire, parce que dans ce cortège qui défilait dans ma tête, j'étais accueilli : évoluer parmi les noms me donnait des ailes.

Un matin de mars, après des semaines de recherches, de rendez-vous bizarres, de coups de fil accablants, quelqu'un m'a transmis le contact de Michael Cimino. C'était dans un bureau de production, rue Notre-Dame-de-Nazareth, juste à côté de la place de la République. Le type à qui j'ai parlé ce jour-là de mon scénario, un certain Pointel, trouvait que j'étais complètement fou, il pensait que personne ne voudrait mettre de l'argent sur un projet pareil. Pointel avait cessé de produire depuis longtemps des films « ambitieux », comme il disait ;

selon lui, l'époque du grand cinéma était finie, il n'y avait plus que la télévision, et il se contentait de produire des séries pour les chaînes françaises, des sagas : des « trucs pour les grands-mères », comme il disait.

Mais cet homme d'une soixantaine d'années, dont le visage était buriné comme celui d'un loup de mer, et dont le sourire était celui d'un dément, aimait la littérature américaine. Il avait passé sa jeunesse à San Francisco, continuait à vivre la moitié de l'année en Californie, et s'est mis à me parler des plages, et plus particulièrement de Big Sur où il possédait une petite maison, quasiment une cabane, me dit-il : il l'avait bâtie lui-même et en était très fier.

Pointel a cité plusieurs fois une phrase de Kerouac : « L'innocence absolue, celle de l'Indien qui a construit une pirogue tout seul dans les bois. » Et il s'est mis à monologuer sur la littérature américaine, dont il était passionné : il adorait Melville, Faulkner, Whitman, et pour lui, ce qui s'était écrit de plus beau sur « la guerre et l'amour » (je le cite), sur « l'espoir et la déception », sur « la politique et l'horreur », c'était là-bas que ça s'était écrit, et les films américains, selon lui les meilleurs au monde, n'étaient jamais que les héritiers de la littérature américaine, qui était la meilleure au monde.

Bref, lorsque le nom de Cimino a été prononcé, et que j'ai dit en riant que lui seul pourrait réaliser un film tel que *The Great Melville*, parce que sa vie n'était pas sans rapport avec

Melville, Pointel m'a regardé longuement sans rien dire, comme pour évaluer si j'étais sérieux, comme si, d'un coup, l'éventualité que mon scénario puisse valoir quelque chose l'avait effleuré : « Michael ? C'est un ami. Tenez, je vous note son numéro, appelez-le de ma part. Vous verrez bien. »

Il m'a tendu un Post-it jaune, s'est levé, m'a raccompagné jusqu'à la porte, et en me serrant la main m'a dit : « Si vous arrivez à réveiller Michael : *Jackpot!* Tenez-moi au courant », et il a souri en me tapotant l'épaule.

Réveiller Cimino, qu'est-ce que ça pouvait bien dire ? À coup sûr, me disais-je en descendant les escaliers, ce numéro de téléphone était un faux, Pointel m'avait raconté n'importe quoi, il était aussi cinglé que mon scénario, et en plus il s'était payé ma tête : en ce moment même, à coup sûr, il était au téléphone avec un copain producteur (un type avec qui il faisait de la voile, ou ce genre de choses) et il lui racontait comment il avait reçu dans son bureau un idiot d'écrivain français qui voulait faire un film avec Michael Cimino, et tous les deux, à coup sûr, éclataient de rire, comme les rapaces lucides et tristes qu'ils étaient devenus et que presque tout le monde, ces derniers temps, était devenu en France, et sans doute partout dans le monde.

Il était temps que j'arrête ce délire, que je fasse une croix sur ces histoires de daim blanc et de tête mystiquement alvéolée. Au fond, ça

ne m'amusait plus, j'étais tout simplement devenu obsessionnel : ces dernières années, je n'avais pas fait attention à ce qui m'arrivait, encore moins à ce qui arrivait aux autres, j'avais glissé dans une solitude aberrante, une solitude que je croyais glorieuse mais qui n'était qu'un isolement sordide ; ma vie, que je croyais une aventure, tournait autour de mon ordinateur, devant lequel j'étais posté dix heures par jour, autour de mon frigo, qui était inlassablement vide, et de quelques bars de Gambetta ou de Belleville, où j'allais m'enivrer en racontant n'importe quoi à n'importe qui. Tout ça parce que j'avais une idée fixe, tout ça parce que je lisais Melville, le grand Melville, et que j'avais découvert dans ses livres, dans sa vie et ses pensées quelque chose qui me semblait capital, une chose pour laquelle j'avais abandonné insensiblement mes amis, ma joie, les romans que j'écrivais, c'est-à-dire la vie même.

En marchant ce jour-là au hasard des rues, je suis tombé, devant Beaubourg, sur Agathe, une jeune femme dont j'avais été amoureux, il y a quelques années, et qui était devenue cinéaste. Elle était resplendissante, les fleurs blanches et mauves qui s'épanouissaient comme des grappes de raisin dans les feuillages autour de nous semblaient tournées vers sa fraîcheur ; on aurait dit que ces fleurs n'avaient éclos qu'afin d'illuminer d'un peu de mauve son beau visage pâle et d'ajouter à sa robe à carreaux vichy rouges et blancs de petits reflets qui, en miroitant, vous invitaient

à partager avec elle une légèreté soyeuse, enfantine, comme s'il neigeait en plein mois de mars et que ces flocons vous caressaient la joue, comme si cette neige de fleurs était la promesse d'un doux baiser et que vous n'étiez peut-être pas seul au monde puisque cette jeune femme vous souriait et qu'elle paraissait avoir tout son temps pour vous. Mais son téléphone a sonné, elle a répondu aussitôt, et en s'éloignant elle m'a adressé un baiser avec la main.

Téléphonages

Je n'ai rien fait pendant plusieurs semaines. Ordinateur, frigo, vodka. J'entendais partout des voix de rapaces lucides et tristes, des gens qui riaient grassement dans la rue en se donnant des numéros de téléphone.

Je me disais : une cabane à Big Sur, voilà ce qu'il me faut, ou même une cabane dans le Finistère, une cabane dans le Pas-de-Calais — n'importe où, pourvu qu'il y ait la mer et que j'oublie les voix féroces, que j'oublie tous ces noms qui crépitaient pour rien dans ma tête, ce cortège glorieux qui m'avait entraîné dans une impasse.

Oui, même un trou pourri au bord d'une mer dégueulasse, pourvu que je n'entende plus rien, ni les rapaces ni les daims, et que je me réveille enfin, comme l'avait dit Pointel à propos de Cimino. Alors, à voix haute, je disais cette phrase : « Si j'arrive à me réveiller : *Jackpot!* » — et je riais tout seul.

Un matin, vers 11 heures, en composant le numéro de téléphone de Michael Cimino, celui que Pointel avait écrit sur le Post-it que j'avais gardé tout ce temps dans la poche de ma veste et que j'avais traîné avec moi jusqu'au port du Croisic, chez les Ricœur, un couple d'amis qui m'avaient invité à venir me reposer chez eux, je m'apprêtais à tomber sur un faux numéro, ou peut-être sur Pointel, qui alors éclaterait de rire, et me signifierait par ce rire effrayant que le cinéma était bel et bien une histoire morte, mais je m'en foutais : j'étais calme, il fallait que je passe une fois pour toutes ce coup de fil.

Je composais ce numéro de téléphone pour en finir. Pour me débarrasser de *The Great Melville*. Pour me réveiller. Personne ne répondrait, ou bien j'entendrais un rire — et alors, enfin, je passerais à autre chose, comme mes amis du Croisic m'y avaient enjoint avec tact et gentillesse, m'encourageant à reprendre ma vie de romancier heureux, à jouir de mon talent plutôt qu'à le gâcher, et à cesser de voir dans le cinéma un accomplissement possible de la littérature : car la littérature n'avait besoin d'aucun autre accomplissement qu'elle-même, ils me l'avaient répété pendant les quinze jours où j'étais resté chez eux, au bord de la mer, lors de promenades quotidiennes sur la plage, et ils avaient raison.

Quelqu'un a décroché, et à ce moment précis, je me suis rendu compte que j'avais oublié le décalage horaire : il était 11 heures du matin en France, mais si ce numéro était américain (et

vu les chiffres, il semblait bel et bien américain), quelle heure pouvait-il être en Amérique ? Avant même de me présenter, je me suis excusé et j'ai demandé l'heure : « *What time is it ?* » Le type a répondu : « *Three o'clock in the morning.* » J'ai dit que j'étais absolument désolé, j'appelais de France et j'avais oublié le décalage horaire. Le type a dit que ça n'avait aucune importance parce qu'il ne dormait jamais. J'ai demandé s'il était possible que je parle à Michael Cimino et il m'a dit que c'était lui, il a ajouté en riant : « Je suis Michael Cimino » (« *I am Michael Cimino* »).

Alors Michael Cimino m'a écouté baragouiner quelques secondes en anglais à propos de Melville, Herman Melville, et de l'échec comme vérité de l'être (j'ai dit qu'échouer, c'était avoir raison historiquement) ; et Cimino m'a répondu très cordialement en français (dans un français aussi approximatif que mon anglais) que sans aucun doute Melville était un magnifique écrivain, et qu'il l'avait beaucoup lu, comme Dostoïevski, m'a-t-il dit, et il a précisé que la fin de *La Porte du paradis*, sur le bateau, lorsque Kris Kristofferson se tient dans sa cabine, plein d'« illusions perdues » (il avait prononcé ces deux mots en français avec une sorte de raffinement canaille, comme s'il était devenu un personnage de Proust), cette fin était un hommage à l'auteur de *Moby Dick*, mais qu'il travaillait depuis des années sur un autre scénario, l'adaptation de *La Condition humaine* de Malraux ; « quoi qu'il en soit » (c'est l'expression qu'il a

utilisée), il serait content de me rencontrer afin de parler de littérature (« de Melville, de Malraux, de Dostoïevski », a-t-il dit), content de rencontrer un Français, parce que la France était le seul pays où l'on comprenait vraiment ses films, avec la Pologne peut-être (mais la Pologne était un « pays imaginaire », a-t-il ajouté d'une manière énigmatique). Bref, il était actuellement à Los Angeles, mais serait à New York quelques jours mi-avril pour « acheter des livres », m'a-t-il dit, et si j'en avais envie, on pouvait se voir là-bas. J'ai répondu oui, bien sûr, New York, quel jour ? Et Cimino m'a dit : « Voulez-vous le 17 avril, dans l'après-midi ? — Parfait, j'ai dit, absolument parfait : le 17, j'y serai. » Nous avons convenu de l'heure exacte du rendez-vous, et du lieu, puis il m'a remercié de l'avoir appelé.

J'étais abasourdi. Dans ma tête, le daim blanc se remettait à galoper, la forêt des noms bruissait d'une confiance nouvelle. Quelque chose de mystiquement alvéolé agrandissait de nouveau ma joie. Je riais tout seul, et j'ai avalé une grande rasade de vodka en l'honneur de Cimino.

Voilà, j'étais réveillé. J'allais rencontrer Cimino, j'allais lui parler de *The Great Melville*. En finir avec cette histoire ne consistait pas à s'en débarrasser, mais à l'accomplir *dans la réalité*.

J'ai appelé mes amis du Croisic pour leur annoncer la bonne nouvelle, ils étaient très contents pour moi, et en même temps un peu inquiets parce que cette histoire n'était toujours

pas finie, et selon eux, elle risquait de ne jamais finir, mais ils se rendaient compte que j'allais rencontrer Michael Cimino (eux aussi avaient vu ses films) et que c'était une véritable aventure.

En avalant un autre shot de vodka, j'ai pensé à Pointel: il ne s'était pas payé ma tête, en un sens il m'avait donné ma chance. « Si vous arrivez à réveiller Michael: *Jackpot!* » Je répétais cette phrase en riant. À partir de maintenant, me disais-je, je n'allais plus faire que ça: réveiller Michael Cimino, réveiller le grand Melville, et me réveiller enfin, moi. Fini la vodka, fini le frigo vide, fini les nuits blanches devant l'ordinateur. Discipline. Discipline absolue. Réveil. *Jackpot!*

Quelques minutes après ce coup de fil à Michael Cimino, le téléphone avait sonné, et c'était lui: il avait appuyé sur la touche « rappel » de son téléphone, et puisqu'on se voyait bientôt à New York, pouvais-je lui apporter de Paris un livre sur Malraux qu'il n'avait pas trouvé ici, ni à Los Angeles ni à New York, un livre du philosophe Jean-François Lyotard, un livre qui sans doute n'était pas traduit en anglais, un livre dont il avait absolument besoin pour son scénario, et dont il pensait qu'il contenait des informations absolument décisives, des informations qui, peut-être même, allaient tout changer à son scénario, tout changer à l'idée qu'il s'était faite jusqu'à présent de Malraux, et

Yannick Haenel

Tiens ferme ta couronne

« En gros, le bilan n'était pas fameux : j'avais quarante-neuf ans, je vivais reclus dans un studio de vingt mètres carrés et passais mes journées à regarder des films en buvant de l'alcool. Bien sûr, je me consacrais à une tâche qui me semblait essentielle, quasi sacrée, ce genre d'activité qui nécessite qu'on vive sans se soucier de la réussite sociale ; mais même avec beaucoup d'indulgence, rien ne distinguait cet héroïsme de la vie pathétique du loser. »

Jean a écrit un énorme scénario sur la vie de Melville, que seul Michael Cimino, le réalisateur maudit de *Voyage au bout de l'enfer*, pourrait réaliser. Tout en cherchant à le rencontrer, Jean se lance dans une quête hallucinée : celle de la vérité qui scintillerait entre cinéma et littérature. S'ensuit une série d'aventures aussi cocasses que flamboyantes entre Paris, New York, Colmar et un lac en Italie.

« Un livre fou, génial, addictif. Yannick Haenel tient son odyssée. »

Mohammed Aïssaoui, *Le Figaro littéraire*

Yannick Haenel

Tiens ferme
ta couronne



Tiens ferme ta couronne
Yannick Haenel

Cette édition électronique du livre
Tiens ferme ta couronne de Yannick Haenel
a été réalisée le 15 janvier 2019 par les Éditions Gallimard.

Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage
(ISBN : 9782072823978 – Numéro d'édition : 342631).

Code Sodis : U21530 – ISBN : 9782072824005.

Numéro d'édition : 342634.