



HAL
open science

Thierry Hesse : Le Cimetière américain, faire table Raze du fait divers

Christine Marcandier

► **To cite this version:**

Christine Marcandier. Thierry Hesse : Le Cimetière américain, faire table Raze du fait divers. Diacritik, 2017. hal-01766981

HAL Id: hal-01766981

<https://hal.science/hal-01766981v1>

Submitted on 14 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Christine Marcandier / 14 août 2017 / [Crimes écrits \(littérature et faits divers\)](#), Livres

Thierry Hesse : Le Cimetière américain, faire table Raze du fait divers (*Crimes écrits*, 12)

« Je cherche, j'écris, j'invente. Inventer, c'est une bonne méthode pour connaître la vérité. »

Thierry Hesse, *Démon* (2009)

« Je n'écris pas seulement par besoin de montrer ou de dire, affirmait Claude Simon, mais par besoin de faire. Le romancier est également un ingénieur. Cela suppose qu'il réfléchisse à ce qu'il fait, travaille à cette « fabrique du continu » en quoi consiste la prose romanesque, s'adosse aussi à une histoire des formes, et dépose sur sa table, quand il écrit, tous les romans qui le grandissent et l'encouragent. Le roman d'aujourd'hui doit sentir le roman d'avant-hier et le roman d'hier.

Il n'y a donc pas de « vieux roman », n'en déplaise à Sarraute et Whitman, excepté des romans dévoyés, égarés, qui se seraient trompés d'époque. Rares, bien sûr, seront ceux qui changeront ou remueront d'un pouce cette histoire du roman ; on peut au moins tâcher de lui être fidèle, en ne l'ignorant pas. »

Thierry Hesse, « L'exposition du monde » (*Devenirs du roman*, Inculte/Naïve, 2007, p. 16)

e pas écrire par besoin de montrer, donc, comme l'écrit Claude Simon, axiome que reprend Thierry Hesse, mais écrire pour exposer, dans un paradoxal

Neffacement : à cette notion d'effacement, on aurait pu préférer le terme de « dépouillement » employé par Laurent Demanze quand il analyse la ligne continue de l'œuvre romanesque d'Emmanuel Carrère, depuis *L'Adversaire* et plus encore *D'autres vies que la mienne*, allant vers une écriture simple et immédiate, « dans une langue mesurée et critique d'elle-même qui sait tenir à distance emphases et artifices littéraires » : « c'est ainsi que *L'Adversaire* est moins le récit d'un fait divers, avec son lot de meurtres et d'énigmes, que l'impossible restitution de l'événement par un narrateur soucieux d'éviter les charmes du récit criminel, (...) d'évacuer les emblèmes de la fiction et les figures du romanesque pour saisir une réalité dans sa résistance même à l'imaginaire : le temps vide de l'ennui, la vie mineure ou l'excès de l'irreprésentable » (« Les vies romanesques d'Emmanuel Carrère », *Roman 20-50*, 2014/1, n° 57).

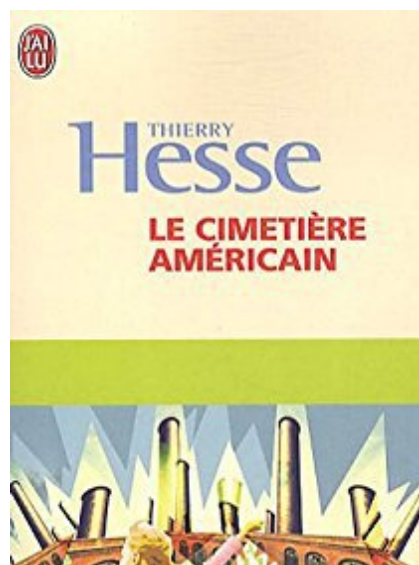
Le constat de Laurent Demanze est juste, *L'Adversaire*, dès son titre, semble mettre le fait divers (l'affaire Romand) à distance, le masquer peu ou prou (pour lui donner une dimension biblique). Le fait divers est énoncé dès l'*incipit* du roman (« Le matin du samedi 9 janvier 1993, pendant que Jean-Claude Romand tuait sa femme et ses enfants »), dans une forme de parenthèse temporelle (« pendant que ») semblant souligner qu'une partie du récit sera ailleurs. La quatrième de couverture, texte de présentation d'Emmanuel Carrère, présent tant dans l'édition POL que dans les rééditions en poche est dans une oscillation entre discours sur l'autre et discours sur soi, muant le nom du criminel en figure (le « il » qui suit la première mention du nom), et le fait divers en *exemplum*, élargissement du cas Jean-Claude Romand voire du « je » de l'écrivain qui lui fait face en « expérience humaine » plus large et générale, exemplaire. Cependant l'affaire Romand demeure au centre du propos, et c'est bien vers elle que tend tout le livre d'Emmanuel Carrère que ce soit pour la mettre en perspective ou dire l'impossibilité même sinon de son énonciation du moins de sa compréhension. Elle est exemplifiée mais pas effacée.

THIERRY HESSE

LE CIMETIÈRE
AMÉRICAIN

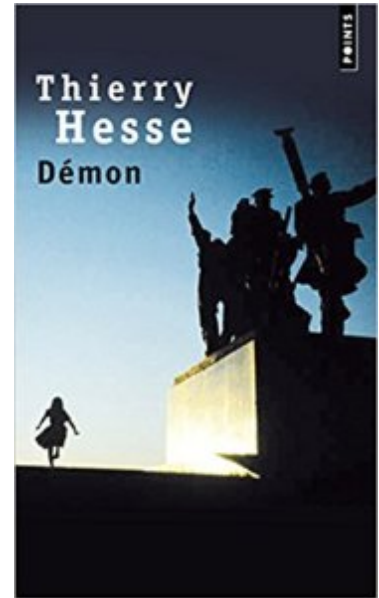


D'autres écrivains de l'extrême contemporain sont plus radicaux et font le choix de totalement effacer le fait divers source de leur roman, c'est le cas de Thierry Hesse avec *Le Cimetière américain*, son premier roman (Champ Vallon, 2003), dont la quatrième de couverture, donnant en général quelques pistes au lecteur pour se repérer, énonce seulement deux référents du récit, un lieu « dans une petite vallée des Vosges » et une date (1983) pour dire un sujet (« le fait divers atteint le cœur des foules et garde une partie de son mystère », « quinze ans plus tard, on revient sur les lieux, on mène sa propre enquête ») et énoncer, justement, une disparition : « Reine, une adolescente, disparaît ». Le prénom de l'héroïne ne renvoie à aucun fait divers connu, les éléments de récit sont juxtaposés sans aucun lien sinon temporel (1983 et le 1998 du « quinze ans après »), le « je » de l'écrivain enquêteur se vaporise dans un « on » et rien ne permet de savoir à quoi les guillemets du « « petit drame de sang » » renvoient, puisqu'aucun crime de sang n'a été énoncé, comme en creux dans l'ellipse temporelle des quinze années, un article de journal ? De toute manière, il n'est qu'un symptôme, « sous le « petit drame de sang » un autre drame existe, plus destructeur encore. »





Cette vaporisation du référent réel ne sera pas une constante dans l'œuvre de Thierry Hesse, inlassable interrogation du rapport réel/fiction, sphère intime/sphère sociale, faits privés/collectifs : *Démon* (2009) est un récit constellé d'événements puisés dans l'Histoire, dates entrant dans la trame d'une destinée collective comme faits divers dont le statut incertain est interrogé et qui participent *de facto* à la fresque fragmentée que brosse l'écrivain dans ce livre, un morcellement comme deuil, historique et narratif, d'une histoire épique. Mais la grande affaire Sandrine Tourneur, jugée aux assises du Calvados, que suit le journaliste Pierre Rotko dans la dernière partie du roman est totalement fictionnelle, signifiant sans doute un refus de la part de l'écrivain de faire entrer le fait divers dans son œuvre en tant que donnée brute, lui préférant un statut de questionnement du rapport de la vérité romanesque au réel — même s'il est difficile de porter des jugements qui se voudraient des constantes sur une œuvre très largement en devenir. Thierry Hesse l'écrit, le « je » étant ici celui de son narrateur, « je cherche, j'écris, j'invente. Inventer est une bonne méthode pour connaître la vérité ».



Dans *Le Cimetière américain*, publié six ans plus tôt, par lequel débute l'œuvre de Thierry Hesse, une adolescente de 15 ans, Reine, disparaît. La scène se situe dans un village des Vosges, en 1983. Son corps est retrouvé des mois après. Le roman, lui, se situe quinze ans plus tard, c'est du moins depuis ce recul qu'il est énoncé, le récit listant des dates, plus ou moins proches, plus ou moins liées aux moments climatériques du « drame ». Il ne s'agit pas seulement pour le romancier de revenir sur l'affaire, l'enquête n'est pas policière (mais de l'ordre d'une nécessité privée, d'une « poussée intérieure », d'un « appel du passé » comme dans *Démon*, « revivre cette histoire comme si rien n'était terminé »), le fait divers est davantage un révélateur (au sens photographique du terme), la focale par laquelle comprendre une région, détruite par le chômage, les usines qui ferment, le désespoir des habitants de cette vallée vosgienne. En 2007, dans le premier tome des *Devenirs du roman* publié par les Éditions Inculte, Thierry Hesse publiait un texte, « L'Exposition du monde », commentaire de son rapport

au réel et aux faits, à travers une analyse des liens du roman au réel et des rapports des lecteurs à ce récit, nombre d'entre eux demeurant dans un désir ou une volonté d'identification des personnages et des lieux, dans une demande de transparence que refuse évidemment Thierry Hesse à ses lecteurs dans ce roman.

Exposition du monde

« L'Exposition du monde » part d'un discours de Walt Whitman, inaugurant la quarantième Exposition annuelle de l'American Institute en 1871. Choix « saugrenu » que celui d'un poète pour « saluer un événement si prosaïque » ? Non, « car c'est avec son goût habituel pour l'accumulation et l'énumération, son emphase, sa verve patriotico-mystique que Whitman fit en deux cent trente-neuf vers l'éloge d'une industrie d'autant plus admirable à ses yeux qu'elle offre – croyait-il – à l'humanité en général et à l'Amérique en particulier, non seulement une prospérité continue, mais encore le moyen de se libérer des vicissitudes de l'histoire et des contraintes de la nature. » A ce progrès, poursuit Whitman, doit correspondre un récit nouveau « « Assez du vieux roman, s'exclame-t-il, / Assez des intrigues romanesques, des complots aux cours étrangères, / (...) Je préconise hautement des thèmes plus nobles (...), / Thèmes qui exaltent le présent et le réel, / Enseignent à l'homme de tous les jours l'orgueil de son métier et de son destin quotidien... » Nous y voilà : le vœu formulé par Whitman est celui d'un roman à l'image du monde ». Thierry Hesse estime que « le manifeste de Whitman n'affirme rien de très neuf (l'importance qu'il accorde au présent et aux occupations concrètes des hommes vivants renvoie *grosso modo* à ce qui est le fond d'un Dickens, d'un Balzac (...)) et d'une manière plus générale au « naturalisme littéraire » qui s'empare du pouvoir en plein dix-neuvième siècle) » mais qu'il n'est pas « illégitime, je crois, de se demander si cette « exposition du monde » demeure, cent trente-cinq ans après, l'horizon nécessaire du roman ».



La réflexion de Thierry Hesse articule analyses théoriques (Marthe Robert, Bakhtine) et



littéraires, avec des références au roman anglo-saxon (Defoe, Will Self) et français (Sarraute, Claude Simon, Jean-Paul Goux) mais aussi à Sebald. C'est autour de cet auteur que son analyse d'un état du roman/du monde se poursuivra d'ailleurs en 2011, dans un autre collectif Inculte, *Face à Sebald*. Son texte, « Nocturama », variation sur *Austerlitz*, le dernier roman publié par Sebald, interroge la notion de « monstruosité humaine » puisque une grande partie de son œuvre « nous expose (...) un monde humain ruiné, effondré pièce après pièce

par une succession quasi implacable de fléaux ». Dans ces deux textes, un même verbe, *exposer*, qui n'est pas *Invention (du monde)* comme le fait Olivier Rolin en 1993) mais bien sa représentation, soit à la fois placer sous la vue et à la merci de, entre rendu objectif et explication, la tension polysémique du verbe valant métalepse.

« (...) science historique et art romanesque, il me semble, partagent un même souci d'exposition : faire la somme minutieuse de ce qui peut être recueilli dans un espace et dans un temps donnés, non pas pour le plaisir maniaque de l'accumulation mais pour produire, selon des modes opératoires n'ayant rien de naturel, un noyau de sens. Sens romanesque et sens historique ouvrent ainsi deux allées parallèles dans la compréhension du monde humain.

Si l'on veut à tout prix de la théorie littéraire, cherchons-la chez un grand romancier : Balzac, 1842. Son *Avant-propos* à *La Comédie humaine* éclaire nos axiomes d'aujourd'hui. Le roman, dit-il, n'a plus seulement le rôle de compléter l'activité de l'historien, voire du journaliste, par l'analyse médiocre des petits sentiments et des chambres à coucher, c'est-à-dire de la vie privée, mais surtout celui d'étudier, selon ses ressources et à partir d'exigences savantes (comme le travail de documentation, en particulier), les causes profondes des mutations du monde et de la société, le « *sens caché*, écrit Balzac, dans cet immense assemblage de figures, de passions et d'événements ». C'est d'autant plus vrai, je dirai, que les journalistes d'hier ont été remplacés par des mass-médias propageant sur l'ensemble de la terre le même spectacle d'un monde simplifié, transparent. Or, exposer le monde, pour le romancier, c'est partir de la boue du dehors. (...) Expériences vécues, senties, pensées, remémorées, masse de lectures : le romancier façonne dans cette matière hétérogène les différents

effets de réel qui pourront captiver ses lecteurs. » (Thierry Hesse, « L'Exposition du monde », p. 161-162).

Exposer le monde, « sinistre Nocturama », dans ses contradictions, ses apories, c'est donc ce que peut le roman, genre « flexible » et « changeant », selon la définition de Bakhtine citée dans « L'exposition du monde », *exposer* soit « être le reflet intégral et multiforme de son époque ». Thierry Hesse récuse, dans la logique de cette définition du roman, une phrase de Nathalie Sarraute dans *L'Ère du soupçon* (1950) : « Quelle histoire inventée pourrait rivaliser avec celle de la séquestrée de Poitiers ou avec les récits des camps de concentration ou de la bataille de Stalingrad ? ». Le roman est au contraire pour lui la forme même d'une écriture de l'histoire, celle des grandes fractures, crises et batailles comme celle des faits divers, du « moment historique (petit ou grand) » écrit-il, en proposant non « un témoignage ou pire, un document » mais une fiction qui est « conscience » et entrée dans « une dimension nouvelle ».

C'est ce que donne à entendre, dans une focale plus serrée du même texte, un commentaire qui fait retour sur le roman de 2003 : « Lorsque moi-même j'ai publié *Le Cimetière américain* et que j'ai rencontré ici ou là des lecteurs, il est arrivé qu'ils m'interrogent pour savoir si j'avais connu Reine ou Marie-Jo, ou des adolescentes leur ressemblant, et puis à quel village réel j'avais donné le nom de Raze, qu'ils n'avaient pas trouvé, disaient-ils, sur leur carte Michelin ; ils demandaient aussi si j'étais né dans cette région des Vosges, si ma famille s'était échinée dans le textile, et ainsi de suite. À ces questions je crois avoir toujours répondu : Reine, Marie-Jo, leurs parents, Heckmann, la vallée ou bien Raze, n'ont jamais existé. Si j'avais été le témoin principal de ce qui est écrit dans mon roman, pourquoi l'aurais-je écrit ? En tout cas je n'aurais pas écrit un roman. (Quoique, dans mon ego, j'étais ravi qu'ils y aient cru) ».

Faire table *Raze* du fait divers

Comme Stendhal avec Verrières, Thierry Hesse invente une ville, introuvable sur une carte Michelin, mais « il suffit d'évoquer des noms comme Longwy, Douaumont, Vauquois, Auboué même, pour deviner ce dont on parle ici ». Raze est le symbole de ces villes dévastées par « les effets de la guerre et puis de l'industrie, de la guerre à nouveau, de l'industrie encore », à « l'architecture meurtrie et chamboulée », entourée d'une campagne aux « décors cabossés ». Raze est un concentré de lieux et d'époques, une archive et un palimpseste, puisque la liste des noms réels que contient le nom forgé se poursuit, c'est

« comme à Saint-Dié aussi, à Brèche et Charmes, villes rebâties, débâties à vrai dire, sur les ruines des batailles menées pour la Libération ». Hesse mixe noms connus et plus symboliques (Brèche et Charmes), faisant presque de Raze un nom commun à tant de toponymes. Ce qui distingue en revanche Raze de toutes les autres villes des Vosges que le lecteur pourrait connaître, c'est que son nom a un fait divers pour épithète homérique, cette affaire qui a fait que Raze n'a pas sombré dans l'oubli (soit « dans le temps et l'ennui »), « ce petit drame de sang et cette curiosité malade » (*Le Cimetière américain*, J'ai Lu, p. 58).

Raze, c'est le nom d'un lieu quand tout commence « à se découdre » (12), métaphore *filée* pour dire la cartographie (géographique comme mentale) de ce pays d'industries textiles et filatures : « si on veut aller jusqu'à Raze », il faut emprunter une « départementale bosselée, recousue par endroits », une route « lente » avec « quatre autres radicales qui s'effilochent de la même manière » (21). Pour dire Raze, il « faudra trouver un nœud irrégulier où caler [le] récit, un accroc dans le drap uniforme du temps », « parmi la trame si effrangée des événements » (35), dans « ce long paysage mou » qui « nous avale, nous étouffe dans ses plis » (45).

Tout est donc filature et tissu à Raze, au sens le plus concret et matériel des termes (les usines) comme au sens abstrait et figuré (l'enquête, le texte). Le lieu est l'un des « personnages du drame » (11), son nom faisant signe vers ce qui a été détruit, rasé, la région par la crise économique, le tissu social par la disparition de Reine, cet effacement plutôt puisque, comme le constate Marie-Jo, « les principaux éléments du monde qui tenaient sous ses yeux — les adultes, le collège, la vallée — n'étaient pas partis avec Reine, ils étaient toujours là » (15). Raze est le néologisme pour dire « dévasté, dévasté », titre du chapitre 2, « pas sûr qu'on ait besoin de chercher ailleurs le visage esquiné du siècle » (39).

Raze est aussi le nom d'un autre référent du récit : le temps. D'ailleurs « lorsque viendra l'idée aux chroniqueurs et aux mémorialistes d'écrire l'histoire contemporaine de Raze » (35), chronique des années 80 comme Stendhal fit depuis Verrières celle de 1830, il leur faudra « collecter le plâtre des archives de la petite cité » symbole du *tote Arbeit* de Marx. Mais cette chronique est impossible, parce qu'elle est déjà écrite par Thierry Hesse, en italiques des pages 36 à 38, déjà datée dans la chronologie bouleversée des titres — Pour ne reprendre que le chapitre 2, « dévasté, dévasté » : Aujourd'hui / 8 août 1984 / 4 octobre 1983 / dès 1867 / 11 septembre 1984 / 11 octobre 1983 / 7 novembre 1983 / 3 novembre 1983 / A la fin du siècle / 11 septembre 1984 — soit un temps non

linéaire qui n'avance que pour reculer, voire faire du sur place (le 11 septembre 1984, répété) —, et que ses méthodes et hypothèses sont déjà échafaudées, dans un chapitre qui tient à la fois d'un *comment écrire l'histoire* et un roman sur ces pilotis :

1. Relever les événements marquants ou mémorables du siècle.
2. Établir des catégories ou sections (guerres, pandémies, catastrophes naturelles, ferroviaires, aériennes, incendies, accidents du travail, faillites industrielles, homicides, attentats, spoliations, oppressions, servitudes, violences de toutes sortes).
3. Ranger de part et d'autres les victimes recensées (dépouillés, aliénés, mutilés, avilis, disparus, déportés).
4. Compter ce que chaque division du territoire (commune, département, région) a dû sacrifier d'hommes, de biens aux drames et tragédies relevés.
5. Compter.
6. Compter encore. (Où l'on découvre qu'une vérité nous manque où bute la comptabilité, comme s'il n'y avait jamais aucun moyen de retrouver le trajet singulier, les mouvements inconscients, compliqués qu'un événement a pu produire dans le secret d'un homme, d'une famille, d'un village, parmi ce bloc de tissus, de pensées et de nerfs que constituent précisément un homme, une famille, un village, dont on sait peu de choses).
7. Se demander alors ce que ces mots ont produit au dehors, dans les aspects les plus sensibles ou les plus mesurables de l'existence des hommes qui vivent en ces endroits (p. 56).

En creux parmi les « violences de toutes sortes » sériées et les « victimes » à ranger, celles du « drame » exposé dans le roman, ainsi que Thierry Hesse désigne presque systématiquement le fait divers, en écho à l'épigraphe tirée de Shakespeare (*Le Roi Lear*).

Fait divers ou drame ?

« Drame » écrit Thierry Hesse de l'affaire de Raze, le terme reste vague, il efface la catégorisation négative et presque stigmatisante du « simple fait divers livré par les journaux qui servent aux épiluchures et travaux salissants » (100). Le

drame au cœur du roman est pourtant un fait divers, tous les éléments qui composent le stéréotype sont présents : une adolescente disparaît et son corps finit par être retrouvé « au terrain des Bois d'eau » (15, 65-68, 105), même si, « à première vue cette chose enfouie ça n'était pas un corps. Un corps réclame que les parties qui le composent soient liées et solidaires » (73).

Là le récit médiatique avec les journalistes qui traquent les témoins, les images au « journal télévisé du soir » (17), les « torrents d'images », la « profusion de papier très collant », les « paroles déversées de toutes parts » (100).

Là les victimes collatérales, les gendarmes et le juge, les experts de la médecine légale et le procureur de la République (106), le procès, la « curiosité malade » (58), « cette curiosité sans borne » (100) que suscitent les faits.

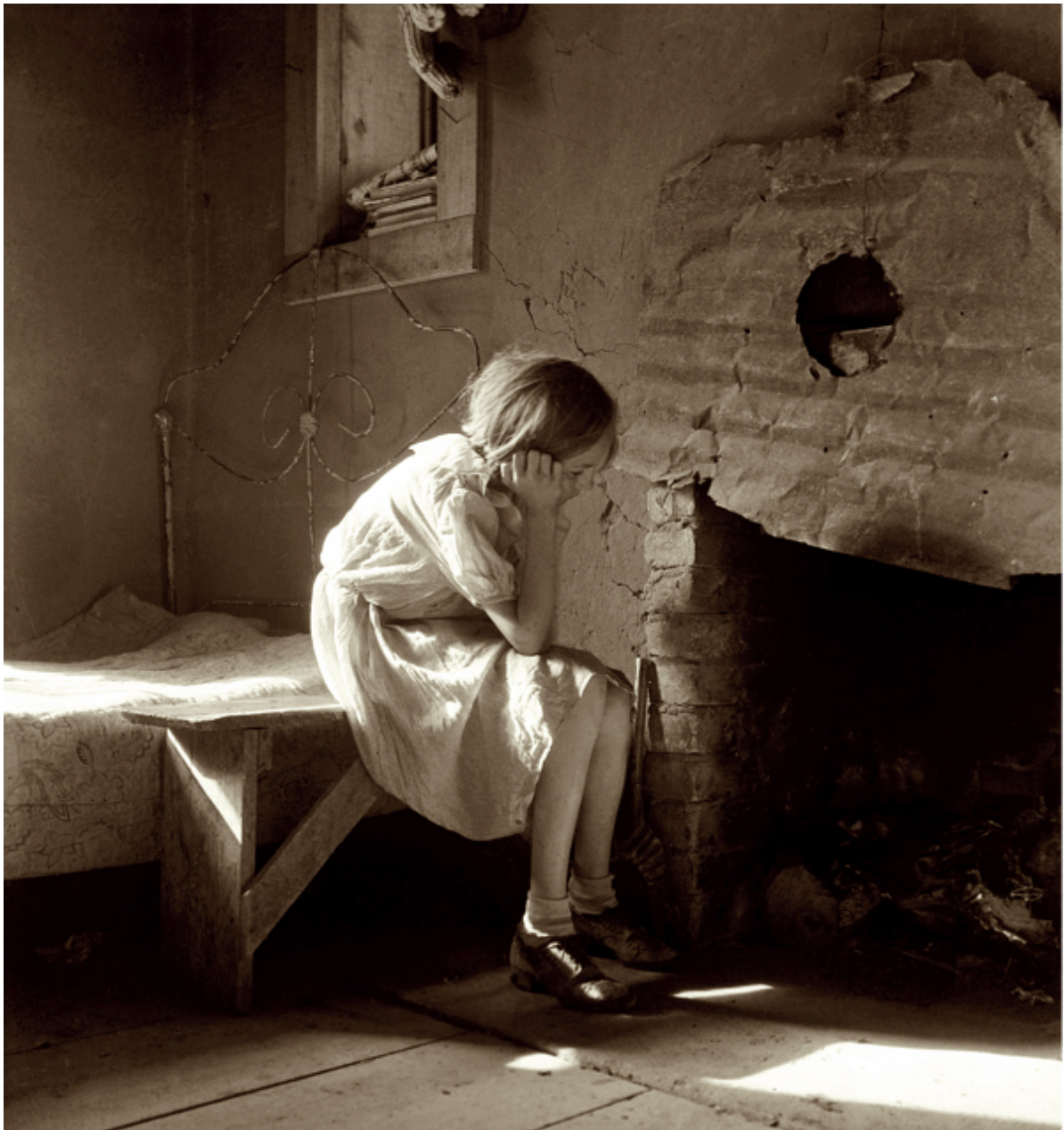
Là les épisodes antérieurs révélés (les rapports du père à « *Reine ma petite Reine Reine ma petite mon enfant mon enfant Reine calme calme ma Reine ma petite* », 71), « l'énigme, l'obscur passé perdu » (111) et le fait divers qui se constitue en épisodes avec coups de théâtre, dépositions qui lui donnent un éclairage nouveau, relectures en analepses et prolepse impossible, sinon dans le trouble, l'obscur et la résistance à un déchiffrement intelligible.

Là, l'ancrage du fait divers dans le récit et le commentaire de noms de lieux et des protagonistes du drame : celui des parents « *sali à tous poteaux et à toutes places publiques les sentences prononcées l'infamie et la honte sur elle et sur les siens la sarabande de mort* » (134) et le nom de la ville désormais lié à un crime, acquis à une célébrité forcée :

« Au juste combien étaient capables à ce moment-là de trouver Raze sur une carte de France ? Plus tard ils pointeront Raze l'Est : C'est dans l'Est, dans les Vosges, en feignant de connaître. Seulement, beaucoup qui ne s'y sont jamais rendus, qui s'en figurent si peu de choses (une vue de carte postale ou de reportage télé), ne sachant pas à quoi la vie à Raze pouvait bien ressembler, à quoi elle ressemble aujourd'hui, se rappellent sans défaut ce nom de quatre lettres noué dans leur souvenir aux morts de 1984. Il suffit simplement qu'un remous, un vague courant d'air déplace ce qui depuis presque vingt ans séjourne dans le temps et la vase. (...) Leur mémoire sait retenir le malheur, les petits drames de sang, qui sans toucher leur vie leur chuchotent un matin à l'oreille cette chose sur eux-mêmes qu'ils avaient ignorée (...) ce qui produit chez eux une sensation de doux et bon malaise, un vertige agréable. L'imagination de

l'horreur au lieu de l'horreur elle-même. Au point qu'un trouble se manifeste encore lorsqu'on prononce Raze » (100-101).

Pourtant tout s'efface et les faits comme le nom renvoient à une mémoire imaginaire, « au point qu'un trouble se manifeste », le trouble d'une réalité fictionnelle, de cette affaire d'une « *Adolescente disparue deux semaines avant Noël, Vallée de V., 1983* », titre qui pourrait être « la légende imaginaire d'une photographie qu'aucun journal ne publia » (107). Une photographie « en terre et blanc » qui serait celle des restes d'un corps retrouvé dans une petite ville de l'Est de la France et qui, pourtant, rappelle « la manière de Dorothea Lange », les « années 1930 » et le Middle West.



Dorothea Lange

Une photographie de Dorothea Lange « montre tout en ne montrant pas » (108), idéal littéraire énoncé par Claude Simon, repris par Thierry Hesse dans « L'exposition du monde », antithétique de ce que pratiquent les médias : pour eux, « le drame de Raze ne fut qu'un fait divers. Un simple fait divers. On n'a pas cessé de le dire. De le croire et de le dire ». De ceux qui défrayent la chronique, ils sont rares, mais « l'histoire de Reine en sa jeunesse offrit une telle proportion de mal — un mal profond, massif serré » (108) que les journaux optèrent pour le plus « facile », le plus « trivial » (108).

« C'est donc HORRIBLE CRIME DANS UNE VALLÉE DES VOSGES qu'on lut en lettres grasses et rouges sur la couverture de l'hebdomadaire national vendu en abondance aux tourniquets des kiosques (et autres titres semblables : L'ÉPOUVANTABLE CRIME DE RAZE, HORREUR DANS LA VALLÉE DE V.) » (109)

Thierry Hesse fait ici référence à *Paris-Match* ainsi que le décrypte une phrase des dernières pages du roman, à propos de la tombe de Reine Donadieu que les curieux reconnaissent, « se rappelant une photographie parue il y a longtemps dans *Paris-Match*, aux tourniquets des kiosques » (178). Et les papiers, les unes, les gros titres furent accompagnés de photos terribles, « le lopin de terre des Bois-d'eau » et son périmètre circonscrit du ruban rouge et blanc, « les portraits recadrés, au grain plutôt grossier, tirés des albums de famille », vendus « au meilleur prix (...) afin d'enluminer les articles et les reportages ». L'antithèse des photographies de Dorothea Lange et du récit de crime tel que le conçoit Thierry Hesse, « rien qui posât la question », « pas le moindre arrière-plan à ces photos » (109), « seulement ce qu'il fallait pour voir le fait divers, le petit drame de sang, leur cruauté à eux » (110).

Reine, Raze, les Vosges, Heckmann, rien ne fait signe vers des articles lus dans les journaux, vers un réel authentifié. Pourtant certains détails, dès le mobile — « convoitise et vengeance » (109) — rappellent une affaire qui a secoué la France dans les années 80, celle du « petit Grégory », qui s'est déroulée dans les Vosges et l'article qu'écrivit Marguerite Duras pour *Libération* (« Sublime, forcément sublime Christine V. », 17 juillet 1985) après s'être rendue à Lépanges-sur-Vologne pour rencontrer Christine Villemin, la mère du petit garçon retrouvé noyé dans la Vologne le 16 octobre 1984. L'article de Duras accuse Christine Villemin d'être coupable du meurtre de son fils. Il est précédé d'une mise en garde de July rappelant la liberté fondamentale de l'écrivain. L'acte d'accusation de Duras est en effet celui d'un écrivain, qui juge depuis son intime conviction (« je le crois. Au-delà de toute raison... ») et non en regard des faits en journaliste

ou homme ou femme de loi. Duras, elle, élit Christine Villemin en tant que personnage possible, parfait, de son œuvre, une mère coupable, une infanticide puisque toute maternité se vit, chez elle, dans une tension tragique, voire criminelle. Thierry Hesse, lui, choisit de masquer tout ce qui pourrait rappeler de trop près le fait divers d'origine comme le texte de Duras. Pour autant, il est évidemment impossible de ne pas y penser tant la « V. » (21, 57, 107) rappelle la Vologne — mais aussi le V. de Villemin, la *sublime, forcément sublime Christine V.* de Duras, tant certaines tournures de phrase évoquent un autre mode opératoire criminel, comme la « pierre lourde tombée au fond d'un sac de toile légère » (57). C'est aussi le nom donné au dossier, Donadieu, comme une certaine Marguerite Donnadieu, manière de faire de Duras la source de ce récit... L'autre parallèle possible est le récit du meurtre d'Heckmann, en plusieurs temps (27-33, 41-42, 59-62, 162) qui rappelle la manière dont l'un des protagonistes de l'affaire Villemin, Bernard Laroche (cousin de Jean-Marie Villemin, père du petit Gregory), a été accusé par sa belle-sœur âgée de 15 ans, Murielle Bolle, emprisonné, libéré puis a été abattu par le père de l'enfant tué, à son tour arrêté (163166). C'est, dans *Le Cimetière américain*, la manière dont Marie-Jo veut soudain dire sa vérité, tant par besoin de se libérer de ce qu'elle sait que par volonté de se faire remarquer, d'avoir cette « belle vie » dont elle rêve, et la jeune fille, dans le portrait qu'en fait Thierry Hesse (couleur de cheveux, taches de rousseur) rappelle elle aussi la réelle Murielle Bolle. C'est la manière dont le « dossier Donadieu » ne peut être clôt, comme l'affaire Villemin, sans cesse reprise et rouverte.

Dans un entretien pour *Télérama*, en 2003, Thierry Hesse ne nie pas la parenté de son livre avec l'affaire Grégory et son traitement par Duras — et le titre de l'article fait évidemment signe vers celui de Marguerite Duras dans *Libération* le 17 juillet 1985, « Sublime, forcément sublime Christine V. ». En 1984-1985, Thierry Hesse sortait lui-même à peine de l'adolescence, et il dit : « mon livre vient de là. Je désirais écrire sur le fait divers, dire en quoi il efface la vie, présente et passée. Le fait divers occulte l'histoire, détourne les gens de leurs réalités, les condamne à ne pas penser l'avenir ». C'est tout ce que cherche Thierry Hesse, par son traitement effacé, entre brutalité et trouble, du fait divers : ne pas occulter l'histoire, lier le petit fait vrai à l'histoire d'une région sur plus d'un siècle, et exposer le monde dans la manière dont la fiction l'efface et le décale pour le mettre en perspective.



“Le Cimetière américain”, étonnant premier récit de Thierry Hesse

Victimes, forcément victimes

Dans une Lorraine d’outre-tombe, laminée par les guerres, la misère ouvrière et le désœuvrement, l’écrivain donne une voix aux victimes anonymes du XX^e siècle. Avec des brins de poésie volés à la mélancolie. Rencontre au bord de la Vologne...

Ils ont, quoi... 18, 20 ans. Des gamins. Ils reposent en paix, enfin, c’est ce qui est écrit. Tous morts au combat, silence, en septembre 1944. Tous américains. Alaska, Kansas, Missouri, New York, Louisiane, pas un État ne manque à l’appel. Nous sommes en Lorraine, à cinq kilomètres d’Epinal, sous un soleil de fin d’été, et fouillons une carte des USA composée de 5 255 tombes blanches. Deux d’entre elles sont fleuries. Par quelles mains ? Une très ancienne fiancée ? Un lointain cousin

en villégiature ? Qui peut encore se souvenir de ces petits soldats du siècle passé, qui nous a vus naître, qui les a vus mourir ?

Celui qui nous sert de guide entre les croix du cimetière de Dontzé remplit l’espace d’une voix toute douce. Il se nomme Thierry Hesse, a 43 ans et un regard d’adolescent. Il est professeur de philosophie dans un lycée de Metz et auteur d’un époustouffant premier roman, titré... *Le Cimetière américain*. « L’Europe a effacé ses guerres et ses révolutions, a jeté des générations dans l’oubli. Ici, le temps est suspendu, dit-il. Tout est calme, alors qu’en contrebas, dans la vallée, là où vivent les gens, tout n’est que fureur. Et puis, j’aime à penser qu’un cimetière est le dernier endroit encore ignoré de notre société marchande... »

Ensemble (écrivain, photographe et journaliste), nous parcourons les paysages du nord-est de la France qui habitent *Le Cimetière américain* : montagnes douces, villages cabossés, friches industrielles, rivières vertes et muettes. Thierry Hesse parle, fait silence, sourit, livre tranquillement ses interrogations : « Quelle relation avons-nous à l’histoire, quelle histoire transmettons-

64 Télérama n° 2801 - 17 septembre 2003

Tout est volontairement brouillé dans le livre, les référents géographiques, le récit, la chronologie, la fiction retrace le réel, à la manière d’un Stendhal, jusqu’au titre du roman, ce cimetière américain appelé par le titre et qui n’apparaît que dans les dernières pages (173) comme une certaine chartreuse de Parme, signifiant la structure en boucle du roman et invitant à sa relecture — dans *Le Cimetière américain*, la dernière phrase (« Reine, au début des années 80, attendait, elle aussi, quelque chose dans la vie », 183) fait retour au chapitre 1, « La belle vie » et à l’avenir que rêvaient les deux adolescentes, Reine et Marie-Jo. Il s’agit pour Thierry Hesse s’exposer autrement. Le réel brut, ce sont les journalistes et les juges qui s’en sont emparés, les policiers ont remonté la généalogie du drame. Au romancier la complexité du réel, la mise en perspective de l’Histoire, la « crise » (52), dans un brouillage du sens et du récit qui met en lumière la complexité de toute vérité, dans des images surtout, venant contrer

celles que la presse a diffusées. C'est le rôle donné aux photographies de Dorothea Lange ou à un tableau évoqué page 159, *La Douleur* d'Émile Friant, « un artiste réaliste » (160) :



La Douleur, Émile Friant

« Quelque chose ici vient de l'œil de Friant et s'adresse à notre œil » (160), « tout le tableau converge vers une femme âgée dont le corps est rompu » (159), tout dit la douleur dans cette scène d'enterrement qui sera le récit des dernières pages du roman, on peut même voir, malgré l'anachronisme impossible, un protagoniste du drame de Raze (160), Garache, dans ce tableau de 1898. Tout dans le roman de Thierry Hesse se dit dans la réécriture du réel par la fiction, les archives fictionnelles (36-37), les annonces locales d'un journal (47) qui serait le tissu du quotidien, dans des images anachroniques (photographies et tableau antérieur) ou dans le palimpseste de citations littéraires (listées en fin de roman (185), des phrases et vers empruntés à Marx, Louise Labé, Hölderlin, Sade, Virgile, Rilke —, soit dans l'effacement et « Les Écartés » — du nom de la zone pavillonnaire de Raze (24).

Ainsi se construit « cette expérience troublante d'une réalité subitement augmentée » (178), une phrase dont Régis Jauffret fera sa définition du roman, en 2014, en exergue de *La Ballade de Rikers Island*, « le roman, c'est la réalité augmentée ».