

Pays perdu : de l'éloge paradoxal à la lecture offensée

Jérôme Cabot

▶ **To cite this version:**

Jérôme Cabot. Pays perdu : de l'éloge paradoxal à la lecture offensée. Mauricette FOURNIER. Rural Writing. Geographical Imaginary and Expression of a New Regionality, Cambridge Scholars, pp.125-146, 2018, 978-1-5275-0643-5. hal-02053805

HAL Id: hal-02053805

https://univ-tlse2.hal.science/hal-02053805

Submitted on 21 Mar 2019

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.

CHAPTER EIGHT

PAYS PERDU : DE L'ELOGE PARADOXAL A LA LECTURE OFFENSEE

JEROME CABOT

Lussaud est un petit hameau d'Auvergne, perché à 1020 mètres d'altitude sur les marges orientales du massif volcanique du Cézallier, dans le département du Cantal. Après avoir été jadis une commune, Lussaud a été rattaché, en 1836, à celle de Laurie, distante de 5 km, laquelle a connu un déclin démographique notable : 670 habitants en 1836, 388 en 1921, 200 en 1968, 99 en 2011. Lussaud, quant à lui, est désormais habité par cinq familles d'agriculteurs, réparties en huit foyers, soit une vingtaine d'habitants, population vieillissante vivant modestement d'un élevage extensif et d'une agriculture d'autosubsistance voués à la disparition. Lussaud est à 21 km, soit trente-sept minutes, de Massiac (1826 habitants en 2011), chef-lieu de canton placé sur l'autoroute A75, la RN 122 allant vers Aurillac, et la ligne SNCF Figeac-Arvant en liaison ferroviaire avec Clermont-Ferrand, Aurillac et Béziers ; à 50 km, soit une heure de route, de la sous-préfecture, Saint-Flour ; à 93 km, soit près de deux heures, de la préfecture, Aurillac ; et à 89 km, soit une heure et demie, de la préfecture de région, Clermont-Ferrand.

Pierre Jourde a publié, en 2003, un texte d'inspiration autobiographique, présenté comme un roman : *Pays perdu*. Ce court récit se nourrit de sa connaissance de Lussaud, dont est originaire sa famille paternelle, propriétaire d'un important patrimoine foncier, et où son père est enterré. Depuis l'enfance, Pierre Jourde passe ses vacances dans la maison du Cantal, à laquelle est toujours attenante une exploitation, héritée de la grand-mère et louée en fermage ; il y participe à la vie sociale, aux fêtes et aux travaux agricoles. En février 1998 décède à Lussaud la jeune fille d'un couple d'amis paysans de Jourde, qui portera la bière de l'adolescente et la descendra dans le caveau. Le fil conducteur de *Pays perdu* est sa veillée

funèbre, vers laquelle tous convergent : elle est l'occasion d'une série de portraits et, au-delà, d'anecdotes et de considérations sur la vie paysanne, sa rudesse et sa beauté. Contre le folklore idéalisant et les conventions de la littérature de terroir, la prose de Jourde développe un éloge paradoxal, dégageant l'héroïsme humble de cette paysannerie en voie d'extinction, puisant dans la mémoire orale les ingrédients d'une épopée.



Figure 8.1. Lussaud, août 2014 (crédit : Jérôme Cabot)

Ce hameau est un territoire d'une densité littéraire inégalée, également dépeint dans un autre livre de Jourde paru en 2010, *La Présence* et dans *Pays éperdu* de Bernard Jannin, également originaire de Lussaud, ce qui fait écrire à Jourde, dans la préface qu'il consacre à ce dernier ouvrage, le constat suivant :

> deux écrivains pour vingt habitants, soit dix pour cent de la population. Trois livres parlant de ces vingt habitants, évoquant ce petit coin de terre avec ses toponymes locaux, ses lieux-dits, ses maisons, ses secrets de l'espace et du temps. Cela fait de ce village l'endroit le plus littéraire du globe, loin devant Paris, New York ou Londres. (Jannin 2012, 8).

À ces trois titres s'est depuis, de surcroît, ajouté un quatrième, de Jourde encore : *La première pierre*.

Paru chez un éditeur confidentiel, *Pays perdu* parvient pourtant jusqu'à Lussaud en 2004. Bien que l'auteur ait modifié tous les noms de lieux et de personnes, et parfois changé les liens de parenté, les habitants s'y sont

reconnus, n'ont pas tous perçu l'intention de célébration et d'hommage, et ont vu mépris et offense là où Jourde voulait mettre respect et lyrisme. Informé du malentendu, il adresse aux habitants une longue lettre d'explication, dont voici l'argument :

> Mon intention n'était pas du tout de commettre des indiscrétions ou de dire du mal, bien au contraire. (…) Ce livre est fait pour montrer que des villages comme le nôtre existent, qu'on y vit bien, et par certains côtés mieux qu'à la ville, en dépit des difficultés, qui ne manquent pas. Et je dis bien "notre village", parce que pour moi, je suis de Lussaud, et quand j'en parle, je parle de moi aussi, je m'inclus dans le livre. Je suis fier d'être de Lussaud et d'appartenir à cette communauté. (…) Ce qui me fait peur, c'est que le village disparaisse. Que cette manière de vivre n'existe plus. (…) Ce serait dommage de se vexer d'un texte qui rend plutôt admirable aux yeux des autres. Et cette admiration vient de ce que les habitants des grandes villes ont perdu force, endurance, hospitalité et gaieté qui se sont gardées là-haut. (…) Car pour moi, sans exagérer, Lussaud est un village d'exception.

Nonobstant, le 31 juillet 2005, des habitants de Lussaud ont accueilli Jourde et sa famille, de retour pour les vacances, par des insultes, des menaces et des coups. L'affaire s'est conclue le 21 juin 2007 au tribunal d'Aurillac par une condamnation de six villageois pour "coups et blessures volontaires en réunion, avec préméditation" et "injures raciales" (les enfants de Jourde sont métis), et a connu un traitement médiatique international (voir par exemple Blecher 2005 ; Burnat 2007 ; Robert-Diard 2007). Jourde ne reviendra pas à Lussaud avant juin 2009. L'affaire a donné lieu à un nouvel ouvrage, paru en 2013, *La première pierre* : Jourde (qui s'y parle à lui-même, en se tutoyant) y revient sur le fait divers et, au-delà, les raisons de la mauvaise réception de son texte et du malentendu tragi-comique auquel il a donné lieu ; on peut y lire son compte rendu de la rixe, de longues citations des dépositions, sa réponse au traitement journalistique et judiciaire de l'affaire, l'évocation de son retour au hameau.

Cet article a pour objet de relire le texte premier (y compris à la lumière de *La première pierre*) pour en dégager le projet esthétique, anthropologique et social, et d'examiner les raisons de sa réception ratée, à contresens, par les habitants qu'il dépeint. Sa grande qualité littéraire, l'originalité de son projet et la radicalité de ses conséquences en font un cas d'école hors du commun quant à la question de la réception, par ses habitants, de la mise en littérature d'un espace – avec sa construction d'images, son esthétisation des lieux, son articulation d'un discours – et de ses enjeux politiques, sociaux et identitaires.

Le brouillage des références spatio-temporelles

L'espace lisse contre le consensus homotopique

La sauvagerie, l'altitude, la désertification, l'enclavement font de Lussaud une matrice littéraire exceptionnelle. *Pays perdu* commence par de longues pages sinueuses comme l'itinéraire compliqué qu'elles dépeignent, jusqu'à l'arrivée dans le hameau. La référence géographique est d'emblée très loin de la littérature localiste :

> On est dans le loin. (…) la montagne passant la gueule entre tous les murs, ou l'horizon, plus grand qu'ailleurs, où se déversent et se vident les maisons, les chemins et les prés, rappelleront à chaque instant qu'on y est : loin. (2003, 13-14).

Le *loin* est, par définition, une notion relative. La destination ne célèbre pas l'esprit de chapelle ; tous les chemins semblent mener, non à Rome, mais à cet absolu négatif, fait d'effacement :

> nous allons quelque part, tout au bout de la route, comme si les voies multiples du monde devaient s'achever là, et nous arrivons dans ce qui n'est qu'à peine un lieu. (…) "C'est un pays perdu", dit-on : pas d'expression plus juste. On n'y arrive qu'en s'égarant. Rien à y faire, rien à y voir. (2003, 16-17).

L'un des effets paradoxaux de cette célébration du lieu conduit à sa dissolution référentielle. *Pays perdu* rompt le "consensus homotopique" propre à la littérature géographique, tel que le définit Bertrand Westphal :

> Lorsqu'une œuvre est nommément mise en relation avec un référent du monde "réel" elle est régie par ce que Samuel Kripke appelle un "désignateur rigide", qui est ici le nom du lieu (…). Dès lors que cette relation existe, on assiste non pas à une construction *ex nihilo*, mais à la reconfiguration d'un réalème [*i.e.* un élément de réalité]. (2007, 169).

Or, dans *Pays perdu*, Lussaud n'est nommé que par son initiale dans la dédicace liminaire, "Merci à tous les habitants de L" ; ce sont les conséquences judiciaires et médiatiques de la réception du texte qui, de l'extérieur, rétabliront le consensus homotopique que celui-ci avait rompu.

En outre, de nombreux autres toponymes brouillent la référence et introduisent l'espace monde dans ce coin reculé de l'Auvergne, à l'instar de **"**Une petite Mongolie inhabitée" (2003, 24), pléonasme le rendant plus mongol encore que la Mongolie référentielle, comme si cette dernière était

caractérisée par une forte densité de population. Cette analogie avec l'archétype de l'espace plat, désertique, continental et inexploré, est récurrente dans le texte : le patois rappelle les langues altaïques ; les habitants, mal vus des villages voisins ou du curé, sont comparés aux brigands d'une zone tribale pashtoune ; telle figure locale est "une beauté tadjike ou kurde" (2003, 57), évoque un Sarrasin, un Tangoute, un Ouïgour, un Mongol d'Oulan-Bator, un sumotori ou un nomade kirghize. La rupture du consensus homotopique est accentuée par une multiplication de références géographiques contradictoires : villages tibétains, bourreaux chinois, *pueblos* indiens et dieux zapotèques, paysages de western. Il y a là l'expression d'un fort potentiel romanesque, d'un exotisme syncrétique des confins, de la Frontière et de la *terra incognita*. Dans *La première pierre*, on trouve une formule condensant efficacement ces références géographiquement contradictoires et symboliquement homogènes : Lussaud est "un compromis entre l'Asie centrale et le Far West : le Far Centre" (2013, 162).



Figure 8.2 Le Cézallier (crédit : Jérôme Cabot)

Mais le brigandage et le nomadisme introduisent autre chose : l'espace échappant, sinon à l'emprise de l'homme, du moins à celle de l'administration, de l'économie, de l'Etat et du droit. Lussaud est situé dans ce que Deleuze et Guattari, dans *Mille plateaux* (2013, 471-481 ; aussi Westphal 2007, 68-69), appellent un "espace lisse", par opposition à l'espace strié de la *polis*, la police, la politique et le policé : un espace

nomade et non quadrillé, celui de la mer, du désert, et plus encore, de la *steppe*, mot aux occurrences innombrables dans *Pays perdu*. La résistance au remembrement est emblématique de cette population réfractaire aux espaces striés dont la cartographie, avec ses tracés et ses routes, ses latitudes et ses longitudes, est une représentation éloquente :

> Inutile d'aller visiter la Mongolie : c'est là qu'elle se trouve, en réduction, dans cette zone dont personne n'a jamais entendu parler, et qui figure toujours en blanc sur les cartes Michelin de la France, aux confins du Cantal et du Puy-de-Dôme, pour la bonne raison que là, il n'y a personne. (2013, 157).

Les voies de fait dont Jourde fut victime ne font qu'accentuer cette lecture du territoire dans *La première pierre* : "Nous ne sommes plus dans le Cantal, département de la République française, en 2005, mais dans des temps très anciens, ceux de la violence primitive, de la vendetta et du sacrifice" (2013, 56), une scène de bouc émissaire évoquant Ourartou, la Transoxiane ou les Kouchanes[1].

Anhistoricité pré-industrielle, mythologies et héroï-comique

Ce brouillage spatial a pour corollaire une intrication de périodes historiques lointaines. Les espaces lisses sont soustraits à l'Histoire, ou en tout cas à la modernité. Lussaud contient, sinon le monde, du moins ses espaces les plus vierges, et en même temps tout un pan de l'histoire primitive. Celle-ci remonte à l'aube de l'humanité (nombre d'éléments sont qualifiés de *préhistoriques*, la végétation colonisant un tas de fumier, un énorme pain massif, un vieux tracteur), et même avant les premiers hommes, le cimetière étant un "vieux saurien" (2003, 24), et le basalte la peau d'un animal antédiluvien. On trouve aussi, par petites touches, l'histoire des Aztèques, les potentats antiques et les juges médiévaux – "les dernières traces d'un monde disparu, comme si tu avais vu les derniers Mayas, les ultimes Babyloniens" (2013, 176).

Cette vision embrasse donc l'anhistoricité pré-industrielle, laquelle se fond avec le temps des légendes, entre mythologie et imaginaire médiéval. Les mythes, les contes, les fabliaux ou Rabelais sont des références explicitement convoquées. Tel habitant devient un fantôme, une sorcière, une vieille fée, un "roi qui aurait décidé de vivre une existence de paysan"

[1] Ourartou : royaume du IX^e^ siècle av. J.-C. sur le haut plateau arménien ; la Transoxiane : actuel Ouzbékistan et sud-ouest du Kazakhstan ; les Kouchanes : peuple indo-européen du Pakistan, de l'Afghanistan et de l'Inde du nord.

(2003, 29), ou le fils légendaire de Mélusine, Geoffroy, né avec une défense de sanglier qui faisait saillie hors de sa bouche. Les sapinières après les tempêtes sont des charniers de monstres, et le volcan, un Léviathan. Deux époux à l'union interdite par des haines familiales sont continûment rebaptisés Roméo et Juliette. Jourde dépeint des bistrots légendaires aux menus pantagruéliques et leurs "agapes merveilleuses des légendes médiévales" (2003, 65).

Ce voyage dans le temps se nourrit d'éléments référentiels, à l'instar des gargouilles des édifices du bourg ; mais il a aussi pour effet d'irréaliser et d'ennoblir les éléments prosaïques des hameaux, tels ce sanglier domestiqué décrit comme un prince de légende, les bruits d'étable suggérant une gigantomachie[2], ou cette bouse métamorphosée en bauge de dragon par l'empreinte d'un pneu de tracteur. Même au plus fort de la rixe de 2005, telle que la narre *La première pierre*, cet imaginaire reste prégnant : "te reviennent, ce n'est pourtant pas le moment, des réminiscences littéraires, des fabliaux, des contes lestes avec poissardes fortes en gueule" (2013, 39).

Il en va de même avec le répertoire des références gréco-latines. Elles grandissent des éléments marqués par le prosaïque, le sale, voire le honteux. C'est ce que la tradition classique nommait l'héroï-comique, qui consiste dans une inadéquation entre un sujet vulgaire et normalement cantonné à la prose et la comédie, voire banni de la littérature, et le registre de langue, le style, les références que le texte lui associe, empruntés aux codes du sublime, du mythe, de l'épopée et de la tragédie. Les infirmités rappellent les cyclopes. Les bêtes à l'étable deviennent des sortes de Minotaure. La machine agricole est un dieu inexorable. Le fermier François a une "face d'imperator" (2003, 30). Les incartades expliquant une réputation sulfureuse proviennent de ce passé immémorial dont l'épique à petite échelle ne peut être restitué que par le lustre de la Grèce de Périclès : "cette renommée d'Aspasie villageoise" (2003, 60) – ou par celui de la langue latine : "*In illo tempore*, dans ce temps incertain des semi-légendes" (2013, 149). Dans *La première pierre*, les paysannes invectivant les Jourde en 2005 sont des Erinyes, et le prévisible lynchage revêt la fatalité d'une tragédie antique. Avec un brin d'autodérision, même le coup de poing qu'assène Jourde s'inscrit dans cet univers de référence : "Ce n'est pas du Homère, du Corneille, ni même du Rostand, mais c'est d'une belle simplicité épique. "Il dit, et frappe de sa lance." De fait, pour toute réponse, tu lui envoies un taquet (…)" (2013, 53).

[2] Gigantomachie : combat des géants contre les dieux.

L'alcoolisme donne lieu au développement le plus notable. Objet de stigmatisation et de honte, ou de gros comique, il ne se prête *a priori* guère à cet ennoblissement. Or, dans *Pays perdu*, les "beuveries aux épisodes héroïques" (2003, 70) transmutent les hommes en titans ou en dieux olympiens. Pour autant, le traitement est complexe, Jourde parle d'"une mauvaise plaisanterie mythologique, la parodie grinçante des puissances originelles" (2003,126). Il y a de la grandeur, mais sans nulle tragédie, le registre comique est maintenu par ce "démon facétieux (…), petit dieu rieur et familier" (2003, 127-128) qu'est l'alcool. Les lendemains de gueule de bois transforment les princes et les fées d'un soir en Cendrillons piteuses et sans magie. Mais "la légende vermeille du pinard" (2003, 130) a pour effet d'évacuer à la fois le misérabilisme et le comique superficiel.

Jourde, qui analyse finement les fonctions sociales que remplit l'alcool, voit dans ceux qui lui ont pleinement voué leur vie "l'abandon des grands mystiques" (2003, 129), le sacrifice poussé si loin qu'il va jusqu'au dérisoire, au manque de sérieux, jusqu'à ne plus rien avoir du sacrifice. Ce mélange de gravité et d'humour, sans pathos ni condescendance, caractérise également l'ivrogne qui, contre l'interdit frappant son chien à l'entrée du bal, s'écrie, "philosophe éméché du vivant, Diogène sublime : "Tu apprendras que le chien, c'est un être humain comme les autres""(2003, 84). Symétriquement à cet héroï-comique, les méfaits de l'alcool donnent lieu à une interrogation tragique et désespérée sur la vie éternelle, qui inflige au Christ le traitement inverse, relevant du burlesque, c'est-à-dire rabaissant une réalité consacrée par l'application de termes et de détails vulgaires, ici le rédempteur ayant les attributs et les pratiques d'un paysan de Lussaud.

Ce faisant, par son brouillage géographique, son anhistoricité, son syncrétisme de références littéraires et mythologiques, le texte se détourne du réalisme, registre sur lequel on attendrait la littérature de terroir. Jourde s'en explique dans *La première pierre* :

> Le livre ne se voulait pas réaliste, parce que la réalité n'est pas réaliste. Ou plutôt parce que le réalisme est impuissant à délivrer toute la charge d'imaginaire qui bonde le réel. Le livre était une élégie pour une jeune fille morte, une tragédie se déroulant en un même lieu en un seul jour, une épopée, un conte mythologique. (2013, 135).

Et cette charge imaginaire n'est de surcroît pas l'apanage de l'écrivain (abstraction faite des références lettrées qui lui sont propres), mais bien consubstantielle à la sociabilité de Lussaud et à son mode de vie :

> François, qui touche juste, comme d'habitude, a glissé en passant, à toi qui es censé être le raconteur d'histoires, qu'il nous resterait les histoires, justement (…). Il sait d'instinct que l'expérience la plus drue, celle que nous vivons dans ces jours d'estive, si près semble-t-il des choses réelles, le froid, la terre, les bêtes, la sauvagerie, l'alcool et le gibier, est tout entière tissée d'imaginaire. (2013 : 167).

Donner des lettres de noblesse

Épopée, héroïsation et esthétisation

Au-delà de la restitution de cette charge d'imaginaire, qui est notamment celle de l'enfant émerveillé par Lussaud que fut Jourde, ces références aux espaces lisses et aux mythes ont pour effet de constituer une *épopée*. Le terme revient d'ailleurs fréquemment, à propos du bruit d'un tracteur ou de belotes aux "tricheries légendaires" (2003, 55). L'épopée a pour fonction idéologique, sociale et identitaire de doter une communauté d'un texte et d'un mythe fondateurs, la présentant dans son affirmation face à un ennemi, l'adversité, l'Autre (Madelénat 1986) : comme l'*Iliade* pour les Grecs, les chansons de geste pour l'Occident médiéval, le western pour les yankees… ici, *Pays perdu* se veut écrit pour donner ses lettres de noblesse à la paysannerie face aux forces de la nature et aux temps modernes. Il s'agit d'écrire pour les habitants de Lussaud, non certes comme lectorat, mais comme bénéficiaires symboliques. *Pays perdu* exalte un héroïsme modeste, humble, et opère par là un renouvellement de la notion de *héros*, le mot ou ses dérivés étant eux aussi récurrents.

L'héroïsation embrasse uniment, avec empathie et distance, la violence et le comique. Cet héroïsme qui s'ignore s'incarne dans des anecdotes où, précisément, hommes et femmes paient de leur chair : une page, ainsi, le magnifie à travers une description des mains paysannes. Les machines modernes œuvrent à une monstruosité archaïque, recréant des êtres antédiluviens, des monstres, tel cet accidenté énucléé qui se voit lui-même de son œil pendant au nerf optique. La litote, l'*understatement*, expriment une forme de flegme aristocratique face à ces avanies tragi-comiques, comme ce paysan scalpé par le passage en tracteur sous le linteau d'une grange, ou "l'homme en morceaux", victime de sa tronçonneuse, que les pompiers retrouvent "là-bas, au volant" (2003, 62).

Pays perdu élabore ainsi une esthétisation des corps meurtris par le travail, l'outil, les bêtes, le froid, le manque d'hygiène, l'alcool. La dent unique d'un personnage est vue comme l'expression d'un dandysme. Le texte, par conséquent, pousse cette logique jusqu'à exalter la fascination

morbide exercée par la nécrose fétide des pieds de Germaine, le pus accumulé sous un fichu jamais ôté, les charognes de chiens morts entassées sous les draps du lit, l'odeur infecte des cadavres de cerfs putréfiés.

Pays perdu s'inscrit dans le registre de l'éloge paradoxal, dégageant le sublime de la crasse et de la déréliction. Les verres sertis de toiles d'araignées révèlent des "beautés fabuleuses" (2003, 54) ; la syllogomanie, accumulation compulsive de déchets, "édifie lentement le monument nauséabond de l'abandon" (2003, 53). Les fermes encombrées sont les "ultimes chapelles où se célèbre, dans une royale simplicité, le culte des dieux fangeux" (2003, 49), source d'une "jubilation dans l'effroi" quand "la saleté touche au grandiose". Il y a quelque chose, là, qui relève à la fois de l'esthétique incongrue et de la métaphysique : "cette sublime crasse (…) avait quelque chose de royal dans son dédain de toute hygiène et de toute propreté, comme un mépris des contingences" (2013, 136).

Métaphysique de la bouse

Les vaches, et plus particulièrement leur bouse, résument parfaitement la complexité de ce paradoxe. En décrivant les bovins comme des "bêtes aux yeux de déesse et au cul chocolaté de merde" (2003, 90), Jourde conjoint les connotations positives associées aux divinités grecques, et au chocolat, et les connotations négatives liées, ne fût-ce que par le niveau de langue, au prosaïsme du cul et de la merde, peu compatibles avec les dieux comme avec l'alimentaire. C'est que la bouse est, pour le meilleur et pour le pire, un marqueur identitaire du territoire : "on est au pays de la merde" (2003, 134).

Là encore, nulle plaisanterie scatologique. Pendant plusieurs pages, le texte célèbre "la matière sale, ce qu'on ne touche pas et dont on ne parle pas" (2003, 139), et déploie l'amplitude et la variété de sa présence, indice de l'activité économique principale de cette paysannerie d'éleveurs, trace du travail quotidien, à la fois encombrant déchet, signe de richesse et source d'engrais. Jourde déplie le paradigme dans toute sa richesse lexicale, écho de son "exaltation stercorale" et de la typologie très fine qu'il élabore, ennoblissant les tas de fumier par l'évocation de leur richesse ou leur "haute antiquité", personnifiant la bouse par un caractère funèbre ou sournois. Au-delà de cette anthropomorphisation de la matière fécale, Jourde accentue ce traitement héroï-comique avec les mots, symboliquement prestigieux, de l'œnologie et la parfumerie, parlant de fragrances et de fumet : "c'est un parfum d'herbe, densifié et comme intériorisé, relevé d'épices, agrémenté de notes profondes" (2003, 135). La

bouse est un concentré du lieu, sa quintessence. Son odeur est celle de l'herbe, du lait et du saint-Nectaire.

L'éloge paradoxal n'est pas un exercice de style se plaisant à appliquer un traitement esthétisant à la matière tabou : il y a un enjeu initiatique dans ce "fumet acide et rongeant, qui empoigne, qui révolte, qui bouleverse l'âme" (2003, 136). L'odorat, le sens le plus animal, le moins cérébral, ouvre sur une portée métaphysique. En crevant, enfant, la croûte d'une bouse séchée,

> on éprouvait la sensation de l'intériorité, et c'était une expérience métaphysique et sale, comme lorsqu'on éventre un petit animal, et qu'on y trouve la matière première de l'univers, encore tiède, au lendemain de la création (2003, 139).

Jourde donne à la bouse une dimension organique et sacrée, en des termes quasiment panthéistes : "la grande idole des mouches, la déesse fiente, règne dans l'immanence. Ses avatars sont multiples, aux fragrances variées" (2003, 138). Aux "éclats du corps dispersé de la grande déesse" (2003, 140), tout finit par se mêler, cadavres, débris, déchets. La bouse, tout comme son émanation la mouche (2003, 146), est "l'esprit du lieu" – en tous les sens du terme, spiritisme et spiritueux – condensant le commencement et la fin de toutes choses. Jourde dégage le sacré caché à qui ne sait pas le voir – à commencer par les paysans eux-mêmes. Le prosaïque est la porte d'entrée vers une improbable spiritualité panthéiste.

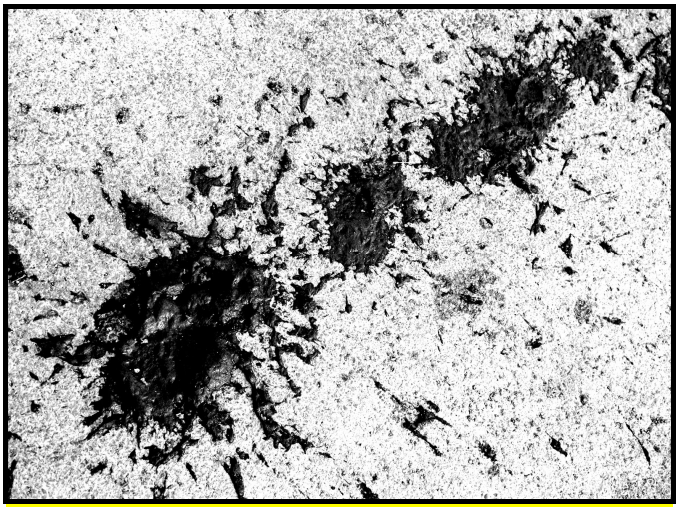


Figure 8.3 Entre Lussaud et la Coharde Basse (crédit : Jérôme Cabot)

La bouse, tout comme au-delà, Lussaud, permettent un élargissement du microcosme négligé, méconnu, en voie d'effacement, au macrocosme, avec ses grandes questions universelles, la vie, la mort, le Tout :

> Dans ces terres reculées, dans ces pays perdus, on vit toujours plus ou moins dans une légende (…). Les rois mages ne sont pas loin, ils arrivent, ils ont peiné dans la nuit étoilée, et traîné leurs brocarts dans la bouse. Jamais leur arrivée ne m'a paru aussi imminente que dans ces étables crasseuses. (…) Quelque chose va venir, du fond de ces paysages austères, où l'on attend depuis l'origine. Quoi ? Le monde. Le monde n'est pas encore arrivé. On l'attend. Il va naître. Oui, il y a, là-haut, pour qui sait écouter et sentir, au cœur de la matérialité la plus brutale, au cœur de ce qui paraît le plus éloigné de ce que nous sommes convenus d'appeler le beau, un noyau de spiritualité d'autant plus déchirante qu'elle est à la fois familière et hors d'atteinte. (2013 : 100-101).

L'ennoblissement, l'héroïsation disent aussi que, sur ces hauts plateaux volcaniques, on est plus près du ciel, du néant, des forces telluriques, et que les paysans sont la part métaphysique de l'humanité. On en a une illustration avec les propos phatiques[3] de Ritou sur la météo, dont l'apparente simplicité recèle une beauté humble et une profondeur modeste :

> Ritou savait faire vibrer les harmoniques de cette banalité, en tirer toute la richesse d'évidences pénétrantes, jusqu'à ce que le fond de l'air, dans ses variantes de fraîcheur et d'humidité, à force de splendide effacement, apparaisse comme le fond des choses. (2003 : 71).

Un écrit irrecevable

La beauté difficile et l'exhumation des morts

Il n'est pas surprenant que ce traitement de la bouse, incongru, transgressif, éminemment chargé de sens et de symboles, ait été déterminant dans la mauvaise réception de *Pays perdu* par les habitants de Lussaud, faisant fi des distinguos stylistiques, voyant une axiologie négative là où Jourde célébrait l'exceptionnalité d'un territoire : il lui fut reproché d'avoir dit que c'était "un pays de merde" quand, parlant du *pays de la merde*, il désirait en faire l'éloge. L'un des agresseurs, dans sa déposition que cite Jourde, dit avoir voulu

[3] Phatique : caractérise l'usage du langage utilisé uniquement pour établir la communication et maintenir le contact, sans apport d'information.

> lui montrer que [son] tas de fumier n'est pas plus sale que le reste. (…) il parle de mon tas de fumier que j'entrepose à l'entrée du village et qui sali [sic] celui-ci. Mais de la façon dont les phrases sont tournées on pourrait croire que c'est moi qui est [sic] sale. (2013, 69).

La susceptibilité de cette lecture est riche d'enseignements, et Jourde revient dessus avec pertinence dans *La première pierre* : *Pays perdu* s'est écrit pour le compte d'un pays où il pense ne jamais devoir être lu, dans l'absolu, en faisant fi des lectures possibles. La démarche, en outre, était incommunicable, par pudeur non pas devant tel détail, mais devant le geste littéraire lui-même, devant l'existence même de ce livre d'admiration :

> ce dont on devrait avoir honte, il le revendiquait comme une fierté. Mais cette fierté, il en avait honte. Pas de ce que sont les choses, mais de les avoir tirées du silence pour se les attribuer à lui. C'était un livre qui avait honte d'être fier de ce qu'il décrivait. (2013, 138-139).

Dans *La première pierre*, Jourde anticipe la réception, se montre davantage précautionneux, conscient de l'éventualité d'être lu, y compris de façon malveillante : il fait preuve d'une forme d'autocensure, dit s'abstenir d'ajouter des anecdotes dramatiques ou savoureuses, désamorce toute offense dans l'allusion à une prothèse, formule une adresse amicale qui ne peut plus se dire de vive voix du fait du contrôle social pesant sur ses relations dans le hameau, mais aussi devance et interpelle une lecture hostile ou souhaite à demi-mot la mort de ses persécuteurs.

De ce pays, écrit-il dans *La première pierre*, il a voulu tout dire parce qu'il y aime tout : un hommage, ni éloge bucolique ni photo posée, pas plus qu'une attaque, mais le souci de dire aussi les petitesses, les faiblesses, les ridicules, "la beauté sans mièvrerie, la beauté difficile, qui vous rejette ou qui vous agresse" (2013, 19). Ce pays, se dit Jourde, "Tu voulais le rendre avec sa dureté et sa joie, sa beauté et sa violence. Sa puissance, quoi*"* (2013, 33). C'est la faute des lectures simplificatrices que d'avoir non seulement substitué, à la trilogie énoncée en quatrième de couverture – Alcool, Hiver et Solitude – la série plus racoleuse Alcool, Merde et Solitude, mais surtout, d'avoir retenu les thèmes au détriment de leur traitement littéraire, donc de l'intention esthétique et éthique : "De la royauté dans l'alcool, de la noblesse dans la solitude, de la grandeur dans la merde*"* (2013, 95).

Jourde, en outre, veut exprimer son attachement d'enfant à ce monde en voie d'effacement. Il exprime avec vigueur, sincérité et lucidité, à contre-courant de l'histoire du siècle et du monde tel qu'il va, sa nostalgie de l'enfance et du pays tel qu'il n'est plus peu à peu, gagné lui aussi par la

modernité et l'industrialisation, les parpaings et le plastique, devenant progressivement un "espace strié" (Deleuze et Guattari). Son évocation, dans *La première pierre*, de la dernière estive à pied d'Auvergne, l'atteste : il regrette les travaux et les jours du passé, l'ère du "travail acharné, le travail comme foi" (2003 : 56), où le labeur était aussi une fête, un élan collectif, à la fois lutte et connivence avec le temps et l'espace – bref, l'époque, comme l'exprime si bien Ramuz, où être paysan était un état et non un métier.

Et il se trouve conforté dans la légitimité de ce regard par le fait que François, l'homme de la dernière estive, paysan de Lussaud, qui ne peut donc être suspecté de donner dans la nostalgie artificielle de l'urbain lettré, manifeste le même attachement à la beauté et l'authenticité des choses – autant que Jourde avec ses références culturelles et ses souvenirs d'enfance, qui décrit, en partie, le Lussaud des années 1960 plus que celui du début du XXI^{e} siècle. Lussaud est perdu dans l'histoire autant que dans l'espace. La polysémie du titre embrasse à la fois l'enclavement, l'effacement, la perte et le deuil (à l'instar de celui de Lucie, dont la chute de *Pays perdu* évoque la perte irrémédiable) :

> Ainsi, depuis le début, à longues journées, au prix de milliers de kilomètres, nous ne gagnons le pays que pour voir à quel point nous le perdons, et pour tenter de le retenir un peu encore, de garder dans ce monde quelque chose dont nous ne savons même pas ce que c'est. (2003, 18).

Jourde a été accusé d'avoir exhumé les morts, ce que, pour le coup, il persiste à revendiquer comme étant l'essence même de son projet ; en témoigne la galerie de portraits des disparus qui ne viendront pas veiller le corps de Lucie, ou encore son hommage cru et violent à "la longue colonne des suppliciés", les estropiés, les accidentés, les suicidés (2003, 124-125). Mais son projet est, au-delà, de fixer une humanité qui s'éteint, la "mort lente" de ce pays (2013, 168), l'exode des femmes, le célibat des vieux garçons voués à enterrer seuls leurs parents. Au bourg, les aubergistes se succèdent, arrivés en avril, partis en février. Il n'y a plus de messe, sauf les enterrements. Il y a davantage de défunts que de vivants, comme l'atteste le monument aux morts dans un hameau d'un habitant. Dans le cimetière, les morts sont partout et nulle part à la fois, même les disparus continuent de disparaître, fondus dans un environnement minéral et dépeuplé. L'héroïsme humble commence avec ceci :

> Y monter, c'est pénétrer sur le territoire d'une très vieille guerre qui s'achève, laissant ses blessés, ses invalides, ses vétérans et ses héros qui boivent un coup pour s'encourager à tenir le poste. (2013, 175).



Figure 8.4 Pâtures du Cézallier (crédit : Jérôme Cabot)

Mémoire orale *vs.* Littérature écrite

Il y a, à l'origine de *Pays perdu*, une imprégnation de la transmission orale et une tentation ethnographique de la revivifier, la conserver et la transmettre. Même si Jourde se montre très nuancé sur son écoute du bavardage de sa vieille tante généalogiste, entre dévotion et distraction, *Pays perdu* restitue la tradition orale, consigne la mémoire, les veillées, les blagues, les racontars, l'identité collectivement construite de chacun, tout individu étant un "agrégat de récits plus ou moins pittoresques" (2013, 129). Jourde, par conséquent, embrasse tout, dit tout, sans jugement, avec empathie. Mais ce faisant, il rapporte ce qui se raconte mais ne s'écrit pas : les faillites et les combines, le vin rouge dans les biberons, une réputation sulfureuse, une hérédité alcoolique, une handicapée mentale obèse. Il est violemment transgressif, à Lussaud, de voir les secrets qui normalement ne se couchent pas sur le papier, passer d'une littérature orale qui s'ignore comme telle à la Littérature, figée dans l'écrit qui est chose rare là-haut, à l'exception du quotidien *La Montagne*, archétype de la presse quotidienne régionale dans tout son localisme.

De surcroît, Jourde réalisera trop tard que certaines histoires intimes notoires, qu'il pensait être des propos oraux anodins et connus, étaient restées ignorées des intéressés, notamment un adultère et un enfant illégitime. *Pays perdu* se présente d'ailleurs, entre autres choses, comme

un tombeau du père de l'auteur, tué à petit feu par le secret de son origine adultérine : les deux grands-parents de Jourde étaient cousins germains, le grand-père n'a reconnu son fils que très tard, et la grand-mère l'a longtemps fait passer pour son chauffeur. La rupture du sceau enfermant les "secrets de polichinelle" (2013 : 149) est une revanche sur la mutité du père de Jourde. Il est, à ce titre, remarquable, à la fois triste et savoureux, de constater que la contre-attaque des habitants de Lussaud aura consisté dans la publication d'une autre rumeur infamante du même ordre, qui circulait manifestement depuis toujours à l'insu de Jourde sur sa propre bâtardise supposée, d'abord par la voie d'une pancarte à l'entrée du hameau lui souhaitant la bienvenue sous un autre nom que celui de son père, puis par une perfidie : "ton père n'est pas là où tu crois" (2013, 38). Lussaud ripostait par des fictions contre un livre qui dénudait ses fictions.

Dans *La première pierre*, Jourde continue à revendiquer d'écrire, pour l'humanité qu'elles révèlent, certaines choses qu'on préfère ne pas dire afin de maintenir une sociabilité possible. Il établit une nuance essentielle entre les futiles indiscrétions contemporaines du « people », et sa démarche anti-journalistique, attentive à l'épaisseur temporelle des destinées individuelles :

> Je ne suis pas de ceux qui pensent que la littérature justifie tout. L'éthique y est inséparable de l'esthétique. Si un roman viole l'intimité de personnes réelles par simple appétit de scandale, et par ce goût contemporain de l'exhibition qui constitue le degré zéro du réalisme, c'est à la fois une mauvaise action et un mauvais texte, parce qu'il ne produit pas d'autre sens que l'exhibition. J'ai tenté de faire en sorte que le peu que j'ai montré de la vie privée de certaines personnes soit toujours relié à une réflexion sur la possibilité de l'intimité dans une communauté paysanne, sur la place des handicapés, sur la mort, etc. (2007, 59).

Il montre dans cet article, et plus encore en 2013, la prise de recul et l'acuité qui lui ont fait défaut dix ans auparavant, en introduisant la nuance essentielle entre le secret su de chacun, et le secret connu de tous. L'indiscrétion peut circuler d'un individu à l'autre, être connue de toute la communauté. Faute de pouvoir conserver un secret dans une société restreinte, retirée, marquée par l'isolement et la promiscuité, la vie collective se maintient grâce à la fiction du secret, consistant à savoir et faire comme si on ne savait pas. Car sa publicité est taboue ; l'effraction est la même que celle qui consiste à franchir indûment le seuil d'une ferme. L'espace intime et le secret relèvent tous deux d'une forme de sacré, ne tolérant ni la transgression ni le trop de paroles ; et dans ce pays perdu, tout semble obscène, à commencer par la parole.

Le secret ne saurait être mis sur la place publique sans menacer le corps social ; or, par définition, le livre rend public, il publie, avec cette circonstance aggravante que les écrits restent. À la fonction phatique des paroles, maintenant le lien social et le vivre ensemble, meublant les silences, s'opposent la fixité et la densité de l'écrit. *Pays perdu* se heurte à une logique manichéenne et à une réception quasi magique, selon lesquelles il n'y a pas d'écrit innocent ni neutre, et écrire ce qui est mal, c'est le souhaiter.

Un texte voué à déplaire

Les difficultés d'un discours littéraire allogène

Jourde a écrit avec un fort sentiment d'appartenance à ce monde disparu. Dans *La première pierre*, il insiste sur le fait que *Pays perdu* n'oppose pas "eux" et "je"» mais articule un "nous", et le montre, lui, aussi concerné par les travaux, les beuveries, le purin dont il fut même baptisé en tombant dans la fosse. Bref, Jourde revendique une écriture endogène. Bertrand Westphal définit le point de vue endogène comme une vision autochtone de l'espace, par opposition à la vision exogène du voyageur, porteuse d'exotisme (2007 : 208-209) :

> C'était un livre qui revendiquait, comme lui appartenant en propre, à lui aussi, au-delà de tout jugement, la splendeur des horizons, l'horreur des blessures, la dureté des travaux, la mesquinerie des rivalités, l'héroïsme des vies ; la neige sur le volcan et les dents solitaires, la merde des vaches, les saouleries, l'ironie au coin d'un œil bleu. (2013, 138).

Mais cette revendication n'est acceptable que pour qui le considère fondé à la formuler, comme étant des leurs ; et ce n'est pas ce que lui renvoient les lecteurs ombrageux de Lussaud : "*Tu n'es pas chez toi ici !*" (2013, 51). La position de Jourde est donc plus ambiguë, comme il l'écrit dans sa présentation en ligne de *Pays perdu* :

> Le regard porté sur ce pays vient à la fois de l'intérieur et de l'extérieur. L'auteur, quoique originaire du village, est aussi un homme de la ville, un universitaire et un écrivain qui sait manier les mots. Toute représentation littéraire de l'autre est déjà, en soi, une violence, une prise de possession. Cette violence est décuplée lorsque, comme c'est le cas dans *Pays perdu*, celui qui est représenté n'a pas une grande habitude de la chose littéraire, et peut se sentir, de surcroît, socialement dominé. Il n'y a guère de remède à cela. Même la familiarité que j'ai pu avoir avec la plupart des habitants de ce village, depuis ma petite enfance, n'a pas pu empêcher, avec la parution

> du livre, que ressorte de manière explosive la vieille méfiance du rural envers le citadin. Néanmoins, le livre n'est pas seulement celui d'un observateur extérieur, au regard ethnologique. Ma famille et moi-même y sommes des personnages, et nous n'y sommes pas mieux ni plus mal traités que les autres.

C'est-à-dire que, ni endogène ni exogène, il est allogène, ce qui est "*le propre de tous ceux et toutes celles qui se sont fixés dans un endroit sans que celui-ci leur soit encore familier, sans non plus qu'il demeure pour eux exotique"* (Westphal 2007, 209). Ce pays, dit Jourde, constitue sa "*texture mentale*" (2003,147) – mais, le font tout autant, ses lectures, ses références culturelles, dont on a vu le syncrétisme géographique, historique et mythologique appliqué à Lussaud. Et l'intérêt, et l'incommunicabilité, de ce ressenti métis, sont dans ce mélange, inaudible pour les Parisiens comme à Lussaud : "intellectuel chez les paysans, paysan chez les intellectuels, en exil de soi-même", dit-il dans *Pays retrouvé*. Or, à Lussaud, *Pays perdu* pâtit d'être non seulement un livre, mais de surcroît – triple domination – l'œuvre d'un propriétaire terrien (un "patron"), d'un citadin, et d'un intellectuel.

Il y a là une forme de tautologie. Le roman paysan est celui qui prend la paysannerie pour objet, jamais celui qui est écrit par des paysans. Depuis Gutenberg, le paysan est l'Autre de l'écrivain : celui qui est là pour amuser, faire-valoir des héros, ou raillé et dépeint dans sa noirceur, sa bassesse, sa convoitise (par Balzac dans *Les Paysans*, Zola dans *La Terre*), ou encore, à l'inverse, exalté, investi de valeurs d'intellectuels généralement urbains : l'idéalisation romantique, chez une George Sand, des sentiments purs et nobles ; le combat de la littérature régionale contre la III^{e} République, son jacobinisme, son centralisme linguistique et culturel, célébrant une paysannerie gardienne des valeurs traditionnelles (Thiesse, 1991) ; le nationalisme et l'idéologie réactionnaire, de Barrès à Vichy ; jusque, dans une version moins idéologique, au roman rustique de Henri Pourrat, l'exaltation de la nature et de la chasse chez Genevoix, ou le panthéisme mystique de Giono.

Écrire envers et contre tous les stéréotypes

Écrivant après ces quelques siècles d'histoire littéraire, Jourde, dont le projet allogène est précisément d'inverser l'échelle de valeurs, se heurte à ces représentations ancrées. Les comptes rendus journalistiques du fait divers et du procès, les plaidoiries, ne feront qu'ajouter, aux fictions du village, celles de la presse et du tribunal, comme le cliché opposant de braves brutes au bavasseur urbain : Jourde souligne combien ce topos

erroné fait fi des joutes verbales et des répliques qui tuent émaillant la vie sociale de Lussaud, se laisse abuser par la comédie de la paysannerie jouée par les accusés, et manifeste finalement à la fois méconnaissance et condescendance. Il peut, à juste titre, déplorer que toutes les lectures de *Pays perdu*, dont il fait l'inventaire, se soient conformées à tel ou tel de ces stéréotypes – bucolique, misérabiliste, anti-intellectualiste, partisan de la liberté d'écrire, etc. (2013 : 91-92).

Plus particulièrement, pour le paysan, écrire sur son compte exprime forcément une intention maligne ; sa lecture du texte intègre nécessairement le regard stigmatisant, véhiculé par les normes sociales, et accessoirement par la littérature qui les légitime. Jourde évoque d'ailleurs, dans *La première pierre*, parmi les raisons expliquant la mauvaise réception de *Pays perdu*, le besoin de dignité de ces vies modestes et écrasées, un honneur d'autant plus hypertrophié que leur lot commun est fait de renoncement, et tout ce qui travaille les cœurs, la faim d'histoires, les disparitions, la soif de respect. Tout ce qui est écrit est donc pris en mauvaise part, Jourde se trouvant même accusé d'avoir dénigré les nombreux virages de la route menant à Lussaud, dans les sinueuses et amoureuses premières pages de *Pays perdu*. *A fortiori*, celles qu'il consacre à la merde sont emblématiques de cette lecture paranoïde :

> on est dans la mythologie, dans l'épopée, rien de petit dans ce pays, tout y est magnifié, jusqu'à l'humble merde de vache, et c'est bien pour cela que tu l'aimes. Mais tu l'aimes pour ce qu'ils n'aiment pas, pour cela même qu'ils pensent, ici, que quelqu'un d'extérieur les méprisera, les tas de fumier, le purin qui éclabousse les bottes et les mains, les bouses, alors ils ne lisent pas ce que tu as écrit, où se dit l'évidence de l'affection et du plaisir, ils superposent au texte leur fiction personnelle, ils n'y voient que la confirmation de cette fiction, comme le font tant de lecteurs, hélas. Aussi t'en veulent-ils, non pas de ce qu'ils croient que tu n'aimes pas, mais bien plutôt de ce qu'ils n'aiment pas en eux-mêmes. La merde, ils voient avant tout qu'ils y piétinent trop, et qu'il leur faut chaque jour s'en défaire, s'en nettoyer, alors comment admettre qu'on les renvoie à ce qu'ils se donnent tant de peine à évacuer ? (2013, 128).

Pierre Assouline a exprimé avec concision l'impossibilité d'une lecture correcte de la prose de Jourde, très littéraire, complexe, intertextuelle et paradoxale, par les paysans :

> on peut se sentir personnellement avili par un livre, surtout quand on n'en lit jamais et que l'on n'est pas préparé à considérer l'humour, le troisième degré,

la talent dans l'indiscrétion impudique, l'exigence littéraire au détriment du tact élémentaire et l'amour vache d'un auteur pour ses personnages.[4]



Figure 8.5 Salers sur le Cézallier (crédit : Jérôme Cabot)

L'émergence d'une littérature écrite par les paysans est tardive : elle a dû attendre l'école obligatoire et l'extension de l'alphabétisation, sans que cela lève tous les obstacles sociaux, culturels et symboliques à son expression. *La Vie d'un simple*, d'Emile Guillaumin, paru en 1902, est considéré comme le premier titre du genre. Avec les Trente Glorieuses, l'exode rural et l'extinction progressive de la paysannerie traditionnelle, on assiste au traitement de la ruralité comme alternative à la modernité et à la société de consommation ; mais le phénomène produit majoritairement une version édulcorée, célébrant une vision nostalgique et lénifiante, emblématisée par la tétralogie de Claude Michelet, *Les Gens de Saint-Libéral*, et chaque terroir a désormais son écrivaillon. Entre folklore gentillet et stigmatisation, la voie est donc étroite, et c'est de cela que se garde Jourde. Il y revient dans *Littérature contre journalisme* : "La paysannerie ne peut plus supporter, en termes d'image, que celle, insipide et désuète, que lui renvoie la littérature de terroir" (2007, 59). *Pays perdu* voulait faire œuvre d'écrivain public, écrivant pour le compte de héros méconnus, mais en solitaire. Le paradoxe est que tout livre dit Je, par son existence, affirme le Je de l'auteur même dans son effacement, par une

[4] Le texte, publié en 2007 sur le blog de Pierre Assouline « La République des livres », n'est plus disponible en ligne.

opération de vampirisme de l'imaginaire. Il s'en explique dans la présentation de *Pays perdu* :

> je courais le risque de verser dans la complaisance, en transformant ces gens en figures folkloriques à l'usage des lecteurs de la ville. Je mesurais la difficulté d'éviter ce travers, lorsqu'on prend la parole au nom et à la place de ceux qui ne l'ont pas. Faire le malin avec la vie des autres, se couvrir des dépouilles de leur force ou de leur chagrin pour en devenir plus intéressant et plus vrai d'apparence, tel est le travers courant de l'écrivain.

Pour autant, l'éventualité de soumettre son manuscrit aux habitants est *a posteriori* écartée par Jourde, en tant qu'elle aurait promis un livre affadi et décoratif.

Au contraire, l'héroï-comique, l'exaltation brutale de la beauté dure, rude et sale annoncent autre chose, une voix inédite. Un tel projet se heurte aux élus et aux journalistes locaux, aspirant à "un pays clair, moderne, festif, un pays qui bouge. Ils veulent s'arracher aux âges sombres, à l'arriération, à l'enclavement, et surtout, surtout, ils veulent une bonne image" (2013, 100). L'entreprise littéraire de Jourde – en consonance avec des auteurs tels que les Limousins Michon, Bergounioux et Millet (Coyault-Dublanchet, 2002) – va à rebours du folklore, de la complaisance et du marketing territorial. Jourde – même si, parfois, il semble s'émerveiller de ce que la réalité soit si conforme aux clichés – écrit contre la carte postale, veut en dépasser les icônes. *Pays perdu* opère dans sa description de Lussaud un brouillage spatio-temporel qui, contre le consensus homotopique, célèbre un "espace lisse" enrichi de références géographiques contradictoires, d'une anhistoricité pré-industrielle, de légendes et de mythes. L'effet en est de donner ses lettres de noblesse au modeste hameau, dans une veine héroï-comique élevant le quotidien modeste au rang de l'épopée, produisant l'héroïsation des humbles et l'esthétisation du prosaïque, donnant une dimension métaphysique jusqu'à la bouse même. Cet éloge paradoxal d'une beauté difficile, dure et sale, produit un écrit irrecevable, en tant qu'il exhume les morts et fait passer la mémoire orale, ses secrets et ses tabous, dans la Littérature écrite. *Pays perdu* est, par essence, un texte voué à déplaire, empêtré dans les difficultés inhérentes à tout discours littéraire allogène, et victime de son projet fondamental d'écrire envers et contre tous les stéréotypes, stigmatisants ou complaisants.

L'expérience métaphysique que Lussaud inflige à Jourde, et l'expérience littéraire que Jourde inflige symétriquement à Lussaud, sont, en dépit de l'inspiration prosaïque, organique et terrienne, à l'opposé de l'ancrage identitaire et rassurant dans un terroir. À maintes reprises, *Pays*

perdu évoque un monde sans consistance ni résistance, marqué par une fadeur paradoxalement intense, l'usure et l'effacement de la matière comme de l'être individuel, la dépossession, l'exil, l'égarement, le sentiment d'être de nulle part, dans un non-lieu au cœur même du pays. La chute de *La première pierre* réunit cet effacement de l'être avec son territoire en évoquant Jourde mort, diffus et présent, envers et contre tous, en dépit de l'ostracisme – chez lui.

Références

Blecher L. 2005. "Les mots de trop pour le hameau de Lussaud". *Libération*. Mis en ligne le 16 09 2005, consulté le 15 01 2018. URL : www.liberation.fr/societe/2005/09/16/les-mots-de-trop-pour-le-hameau-de-lussaud_532567

Burnat P. 2007. "Un écrivain lynché par ses personnages", *Le Figaro*. Mis en ligne le 21 06 2007, consulté le 15 01 2018. URL : www.pressreader.com/france/le-figaro/20070621/282016142910795

Coyault-Dublanchet S. 2002. *La province en héritage : Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*. 289 p. Genève : Droz.

Deleuze G., F. Guattari. 2013 [1er éd.1980]. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie* 2. 647 p. Paris : Editions de Minuit.

Jannin B. 2012. *Pays éperdu*. 103 p. Clermont-Ferrand : Page centrale.

Jourde P. 2003. *Pays perdu*. Paris : L'Esprit des Péninsules, 167 p. [rééd. Presse Pocket, même pagination].

—. 2007. "Littérature contre journalisme". *Le Magazine des livres*, n°6, p. 57-59.

—. 2013. *La première pierre*. 191 p. Paris : Gallimard.

—. Sur *Pays perdu*. Consulté le 15 01 2018, URL : www.pierrejourde.fr/Romans/Pays%20perdu.pdf

—. Sur *La première pierre*. Consulté le 15 01 2018, URL : www.pierrejourde.fr/Romans/La%20premiere%20pierre.pdf

Madelénat D. 1986. *L'Epopée*. 264 p. Paris : PUF.

Robert-Diard P. 2007. "Scènes de chasse dans le Cantal". *Le Monde*. Mis en ligne le 21 06 2007, consulté le 15 01 2018. URL : www.lemonde.fr/livres/article/2007/06/21/scenes-de-chasse-dans-le-cantal_926470_3260.html

Thiesse A.-M. 1991. *Écrire la France : le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Epoque et la Libération*. 320 p. Paris : PUF.

Westphal B. 2007. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. 278 p. Paris : Éditions de Minuit.