

CHAPITRE LXXXVII

Bartlebooth, 4

Dans le grand salon de l'appartement de Bartlebooth, une immense pièce carrée tendue de papier pâle, sont réunis les restes des meubles, objets et bibelots dont Priscilla avait aimé s'entourer dans son hôtel particulier du 65, boulevard Malesherbes : un canapé et quatre grands fauteuils, en bois sculpté et doré, recouverts en ancienne tapisserie des Gobelins offrant sur fond jaune à treillis des portiques à arabesques enguirlandés de feuillages, fruits et fleurs agrémentés de volatiles : colombes, perroquets, perruches, etc. ; un grand paravent à quatre feuilles, en tapisserie de Beauvais avec des compositions à arabesques et, dans la partie inférieure, des singes costumés à la manière de Gillot ; un grand chiffonnier à sept tiroirs, d'époque Louis XVI, en acajou mouluré et filets en bois de couleur ; sur son dessus de marbre blanc veiné sont posés deux chandeliers à dix branches, un tailloir d'argent, une petite écritoire de poche en galuchat munie de deux godets à bouchons en or, porte-plume, grattoir et spatule en or, cachet en cristal gravé, et une toute petite boîte à mouches, rectangulaire, en or guilloché et émaillé bleu ; sur la haute cheminée de pierre noire, une pendule en marbre blanc et bronze ciselé, dont le cadran, marqué *Hoguet, à Paris*, est soutenu par deux hommes barbus agenouillés ; de chaque côté de la pendule, deux pots de pharmacie en pâte tendre de Chantilly ; celui de droite porte l'inscription *Ther. Vieille*, celui de gauche *Gomme Gutte* ; enfin, sur une petite table de forme ovale en bois de rose à dessus de marbre blanc sont posées trois

porcelaines de Saxe : l'une représente Vénus et un amour, assis dans un char décoré de fleurs, tirés par trois cygnes ; les deux autres sont les allégories figurant l'Afrique et l'Amérique : *l'Afrique* est personnifiée par un négriillon assis sur un lion couché ; *l'Amérique* par une femme parée de plumes ; chevauchant en amazone un crocodile elle serre contre son sein gauche une corne d'abondance ; un perroquet est posé sur sa main droite.

Plusieurs tableaux sont accrochés sur les murs ; le plus imposant est pendu à droite de la cheminée ; c'est une *Descente de Croix* du Groziano, sombre et sévère ; à gauche, une marine de F. H. Mans, *L'Arrivée des bateaux de pêche sur une petite plage hollandaise* ; sur le mur du fond, au-dessus du grand canapé, une étude sur carton pour *L'Enfant bleu* (« *Blue Boy* ») de Thomas Gainsborough, deux grandes gravures de Le Bas reproduisant *L'Enfant au toton* et *Le Valet d'Auberge* de Chardin, une miniature représentant un abbé au visage bouffi de contentement et d'orgueil, une scène mythologique d'Eugène Lami montrant Bacchus, Pan et Silène accompagnés de ribambelles de Satyres, hémipans, aegipans, sylvains, faunes, lémures, lares, farfadets et lutins ; un paysage intitulé *L'Île mystérieuse* et signé L. N. Montalescot : il représente un rivage dont la partie gauche, avec sa plage et sa forêt, offre un abord agréable, mais dont la partie droite, faite de parois rocheuses découpées comme des tours et percées d'une ouverture unique, évoque l'idée d'une forteresse invulnérable ; et une aquarelle de Wainewright, cet ami de Sir Thomas Lawrence, peintre, collectionneur et critique, qui fut l'un des « Lions » les plus fameux de son temps et dont on apprit après sa mort qu'il avait, par dilettantisme, assassiné huit personnes ; l'aquarelle s'intitule *Le Roulier* (*The Carter*) : le roulier est assis sur un banc devant un mur crépi à la chaux. C'est un homme grand et fort, vêtu

d'un pantalon de toile bise rentré dans des bottes toutes craquelées, d'une chemise grise au col largement ouvert et d'un foulard bariolé ; il porte au poignet droit un bracelet de force en cuir clouté ; un sac de tapisserie pend à son épaule gauche ; son fouet de corde tressée, dont la mèche terminale s'éparpille en plusieurs filaments rêches, est posé à sa droite, à côté d'une cruche et d'une boule de pain.

Divans et fauteuils sont recouverts de housses en nylon transparent. Depuis au moins dix ans déjà, cette pièce ne sert plus qu'exceptionnellement. La dernière fois que Bartlebooth y est entré remonte à quatre mois, lorsque les développements de l'affaire Beyssandre l'obligèrent à faire appel à Rémi Rorschach.

Au début des années soixante-dix, deux importantes firmes de tourisme hôtelier — MARVEL HOUSES INCORPORATED et INTERNATIONAL HOSTELLERIE — décidèrent de s'associer afin de mieux résister à la formidable poussée des deux nouveaux géants de l'hôtellerie : Holiday Inn et Sheraton. Marvel Houses Inc. était une société nord-américaine solidement implantée aux Caraïbes et en Amérique du Sud ; quant à International Hostellerie, c'était un holding gérant des capitaux provenant des Émirats arabes, et ayant son siège à Zurich.

Les états-majors des deux sociétés se réunirent une première fois à Nassau, aux Bahamas, en février 1970. L'examen commun qu'ils firent de la situation mondiale les persuada que la seule chance qu'ils avaient d'endiguer l'ascension de leurs deux concurrents était de créer un style d'hôtellerie touristique sans équivalent dans le monde : « une conception de l'hôtellerie, déclara le président des Marvel Houses, fondée, non plus sur

l'exploitation forcenée du culte des enfants (*applaudissements*) et pas davantage sur la soumission des responsables aux débauches vénales de la note de frais (*applaudissements*) mais sur le respect des trois valeurs fondamentales : loisir, repos, culture (*applaudissements prolongés*). »

Plusieurs rencontres au siège de l'une ou l'autre société permirent, dans les mois qui suivirent, de préciser les objectifs que le président des Marvel Houses avait si brillamment tracés. Un des directeurs d'International Hostellerie ayant fait remarquer, en manière de boutade, que les raisons sociales des deux firmes avaient le même nombre de lettres, 24, les services publicitaires des deux organisations s'emparèrent de cette idée, et proposèrent, dans vingt-quatre pays différents, un choix de vingt-quatre emplacements stratégiques où pourraient venir s'implanter vingt-quatre complexes hôteliers d'un style entièrement nouveau ; grâce à un raffinement suprême, l'énoncé des vingt-quatre lieux choisis faisait apparaître, verticalement et côte à côte, l'intitulé des deux firmes créatrices ([fig. 1](#)).

En novembre 1970, les présidents-directeurs généraux se retrouvèrent à Kuwait et signèrent un contrat d'association aux termes duquel il fut convenu que Marvel Houses Incorporated et International Hostellerie créeraient en commun deux filiales jumelles, une société d'investissement hôtelier, qui s'appellerait Marvel Houses International, et une société bancaire de financement hôtelier, que l'on baptiserait Incorporated Hostellerie, lesquelles sociétés, dûment approvisionnées par des capitaux provenant des deux maisons mères, seraient chargées de concevoir, d'organiser et de mener à bien la construction de vingt-quatre ensembles hôteliers dans les lieux sus-désignés. Le président-directeur général d'International Hostellerie devint président-directeur général des Marvel Houses International et vice-président-

directeur général d'Incorporated Hostellerie, cependant que le président-directeur général des Marvel Houses Incorporated devenait président-directeur général d'Incorporated Hostellerie et vice-président-directeur général des Marvel Houses International. Le siège social d'Incorporated Hostellerie, qui devrait assurer spécifiquement la gestion financière de l'opération, fut établi à Kuwait même ; quant à Marvel Houses International, qui prendrait à sa charge les mises en chantier et en assurerait la bonne marche, elle fut, pour des raisons fiscales, domiciliée à Porto Rico.

Le budget total de l'opération dépassait largement le milliard de dollars — plus de cinq cent mille francs par chambre — et devait aboutir à la création de centres hôteliers dont le luxe n'aurait d'égal que l'autonomie : l'idée force des promoteurs était en effet que, s'il est bon que ce lieu privilégié de repos, de loisir et de culture que devrait toujours être un hôtel, se trouve dans une zone climatique particulière adaptée à un besoin précis (avoir chaud quand il fait froid ailleurs, air pur, neige, iode, etc.) et à proximité d'un lieu spécifiquement consacré à une activité touristique donnée (bains de mer, station de ski, villes d'eaux, villes d'art, curiosités et panoramas naturels [parc, etc.] ou artificiels [Venise, les Matmata, Disneyworld, etc.], etc.), cela ne devait, en aucun cas, être une obligation : un bon hôtel doit être celui dans lequel un client doit pouvoir sortir s'il a envie de sortir, et *ne pas sortir si sortir est pour lui une corvée*. En conséquence, ce qui caractérisait primordialement les hôtels que Marvel Houses International se proposait de construire, ce serait qu'ils comporteraient, *intra muros*, tout ce qu'une clientèle riche, exigeante et paresseuse, pourrait avoir envie de voir ou de faire sans sortir, ce qui ne saurait manquer d'être le cas de la majorité de ces visiteurs nord-américains, arabes ou japonais, qui se sentent obligés de parcourir à fond

l'Europe et ses trésors culturels, mais n'ont pas pour autant nécessairement envie d'arpenter des kilomètres de musée ou de se faire véhiculer inconfortablement dans les embouteillages polluants de Saint-Sulpice ou de la Place Saint-Gilles.

MIRAJ	Inde
ANAFI	Grèce (Cyclades)
ARTIGAS	Uruguay
VENCE	France
ERBIL	Irak
ALNWICK	Angleterre
HALLE	Belgique
OTTOK	Autriche (Illyrie)
HUIXTLA	Mexique
SORIA	Espagne (Vieille Castille)
ENNIS	Irlande
SAFAD	Israël
ILION	Turquie (Troie)
INHAKA	Mozambique
COIRE	Suisse
OSAKA	Japon
ARTESIA	États-Unis (Nouveau-Mexique)
PEMBA	Tanzanie
OLAND	Suède
ORLANDO	États-Unis (Disneyworld*)
AEROE	Danemark
TROUT	Canada
EIMEO	Archipel de Tahiti
DELFT	Pays-Bas

* Apparemment les États-Unis semblent avoir été choisis deux fois — avec Artesia et avec Orlando — en contradiction avec la décision de construire les vingt-quatre complexes dans vingt-quatre contrées différentes ; mais, rappela fort justement un des directeurs des Marvel Houses, Orlando n'est que superficiellement aux États-Unis, dans la mesure où Disneyworld est à soi seul un monde, un monde où Marvel Houses et International Hostellerie se devaient d'être représentés.

Figure 1. Schéma d'implantation des 24 complexes hôteliers de Marvel Houses International et Incorporated Hostellerie.

Cette idée était depuis longtemps déjà à la base de l'hôtellerie touristique moderne : elle avait conduit à la création des plages réservées, à la privatisation de plus en

plus poussée des bords de mer et des pistes de ski, et au rapide développement de clubs, villages et centres de vacances entièrement artificiels et sans relation vivante avec leur environnement géographique et humain. Mais elle fut, ici, admirablement systématisée : le client d'une des nouvelles Hostelleries Marvel, non seulement disposerait, comme dans n'importe quel quatre-étoiles, de sa plage, son court de tennis, sa piscine chauffée, son golf 18 trous, son parc équestre, son sauna, sa marina, son casino, ses night-clubs, ses boutiques, ses restaurants, ses bars, son kiosque à journaux, son bureau de tabac, son agence de voyages et sa banque, mais il aurait également son champ de ski, ses remontées mécaniques, sa patinoire, son fond sous-marin, ses vagues à surf, son safari, son aquarium géant, son musée d'art ancien, ses ruines romaines, son champ de bataille, sa pyramide, son église gothique, son souk, son bordj, sa cantina, sa Plaza de Toros, son site archéologique, sa Bierstübe, son bal-à-Jo, ses danseuses de Bali, etc., etc., etc., et etc.

Pour arriver à cette disponibilité proprement vertigineuse qui justifierait à elle seule les tarifs qu'il était prévu de pratiquer, Marvel Houses International eut recours à trois stratégies concomitantes : la première consista à rechercher des emplacements isolés ou facilement isolables, offrant d'emblée des ressources touristiques abondantes et encore largement inexploitées ; il est significatif de noter à ce sujet que sur les vingt-quatre lieux retenus, cinq étaient situés dans la proximité immédiate de parcs naturels — Alnwick, Ennis, Ottok, Soria, Vence —, que cinq autres étaient des îles : Aeroe, Anafi, Eimeo, Oland et Pemba, et que l'opération prévoyait également deux îles artificielles, l'une au large d'Osaka dans la mer Intérieure, l'autre en face d'Inhakea sur la côte Mozambique, ainsi que l'aménagement complet d'un lac, le

lac Trout, dans l'Ontario, où l'on envisageait la création d'une station de loisirs entièrement sub-aquatique.

La seconde approche consista à proposer aux responsables locaux, régionaux et nationaux des zones où Marvel Houses International souhaitait s'implanter, la création de « parcs culturels » dont Marvel Houses supporterait intégralement les frais de construction en échange d'une concession de quatre-vingts ans (les premiers calculs prévisionnels avaient montré que, dans la plupart des cas, l'opération serait amortie en cinq ans et trois mois et véritablement rentable pendant les soixante-quinze années suivantes) ; ces « parcs culturels » pourraient, soit être créés de toutes pièces, soit englober des vestiges ou constructions connues, comme à Ennis, en Irlande, à quelques kilomètres de l'aéroport international de Shannon, où les ruines d'une abbaye du XIII^e siècle seraient incluses dans le périmètre de l'hôtel, soit s'intégrer à des structures déjà existantes, comme à Delft, où les Marvel Houses offrirent à la municipalité de sauver tout un vieux quartier de la ville et d'y faire revivre *le Vieux Delft*, avec des potiers, des tisserands, des peintres, des ciseleurs et des ferronniers d'art installés à demeure, vêtus à l'ancienne, et s'éclairant à la bougie.

La troisième approche des Marvel Houses International consista à prévoir la rentabilisation des attractions offertes en étudiant, du moins pour l'Europe, où les promoteurs avaient concentré cinquante pour cent de leurs projets, leurs possibilités de rotation ; mais cette idée, qui ne visait au départ que les personnels (danseuses de Bali, apaches du bal-à-Jo, serveuses tyroliennes, toreros, aficionados, moniteurs sportifs, charmeurs de serpents, antipodistes, etc.) s'appliqua bientôt aux équipements mêmes et entraîna ce qui sans doute constitua la véritable originalité de toute l'entreprise : la pure et simple négation de l'espace.

Très vite en effet il fut démontré, en comparant budgets d'équipements et budgets de fonctionnement, qu'il coûterait plus cher de bâtir à vingt-quatre exemplaires des Pyramides, des fonds sous-marins, des montagnes, des châteaux forts, des canyons, des grottes rupestres, etc., que de transporter gratuitement un client désireux de faire du ski le quinze août alors qu'il se trouvait à Halle ou de chasser le tigre alors qu'il était au plein centre de l'Espagne.

Ainsi naquit l'idée d'un contrat standard : à partir d'un séjour égal ou supérieur à quatre journées de vingt-quatre heures, chaque nuitée pourrait se prendre, sans supplément de prix, dans un hôtel différent de la chaîne. À tout nouvel arrivant, il serait remis une sorte de calendrier lui proposant quelque sept cent cinquante événements touristiques et culturels, chacun comptant pour un nombre d'heures déterminé, et il lui serait permis d'en cocher autant qu'il en voudrait dans la limite du temps qu'il se proposait de passer dans les Marvel Houses, la direction s'engageant à couvrir, sans supplément de prix, quatre-vingts pour cent de ces desiderata. Si, pour prendre un exemple simplifié, un client arrivé à Safad cochait en vrac des événements tels que : ski, bains ferrugineux, visite de la Kasbah' de Ouarzazate, dégustation de fromages et vins suisses, tournoi de canasta, visite du musée de l'Ermitage, dîner alsacien, visite du château de Champs-sur-Marne, concert par l'orchestre philharmonique de Des Moines sous la direction de Lazslo Birnbaum, visite des Grottes de Bétharram (*« traversée complète d'une montagne féeriquement éclairée par 4 500 lampes électriques ! La richesse en stalactites et la variété merveilleuse des décors sont agrémentées par une promenade en gondole rappelant l'aspect irréel de Venise la Belle ! Tout ce que la Nature a fait d'Unique au Monde ! »*) etc., la direction, après s'être mise en rapport avec l'ordinateur géant de la compagnie,

prévoierait immédiatement un transport à Coire (Suisse) où auraient lieu les séances de ski sur glacier, la dégustation de fromages et vins suisses (vins de la Valteline), les bains ferrugineux et le tournoi de canasta, et un autre transport, de Coire à Vence, pour la visite des Grottes Reconstituées de Bétharram (« *traversée complète d'une montagne féeriquement éclairée, etc.* »). À Safad même pourraient prendre place le dîner alsacien et les visites du musée et du château assurées par des conférences audiovisuelles permettant au voyageur, confortablement installé dans un fauteuil club, de découvrir, intelligemment présentées et mises en valeur, les merveilles artistiques de tous les temps et de tous les pays. Par contre, la Direction n'assurerait le transport à Artesia, où se dressait une réplique fabuleuse de la Kasbah' de Ouarzazate, et à Orlando-Disneyworld, où l'orchestre philharmonique de Des Moines avait été engagé pour la saison, que si le client s'inscrivait pour une semaine supplémentaire, et suggérerait en éventuel remplacement la visite des authentiques synagogues de Safad (à Safad), une soirée avec l'orchestre de chambre de Bregenz sous la direction de Hal Montgomery avec en soliste Virginia Fredericksburg (Corelli, Vivaldi, Gabriel Pierné) (à Vence) ou une conférence du Professeur Strossi, de l'université de Clermont-Ferrand, sur *Marshall McLuhan et la troisième révolution copernicienne* (à Coire).

Il va de soi que les dirigeants de Marvel Houses s'efforceraient toujours de pourvoir chacun de leurs vingt-quatre parcs de tous les équipements promis. En cas d'impossibilité majeure, ils grouperaient en un seul lieu telle ou telle attraction qu'il serait plus commode de remplacer ailleurs par une contrefaçon de bon aloi : ainsi, par exemple, n'y aurait-il qu'une seule grotte de Bétharram et ailleurs des grottes comme Lascaux ou Les Eyzies, moins spectaculaires certes, mais tout aussi chargées d'enseignement et d'émotion. Mais surtout cette politique

souple et adaptée permettrait des projets d'une ambition sans limites et dès la fin de l'année 1971, architectes et urbanistes avaient accompli, en tout cas sur le papier, de véritables miracles : transport pierre à pierre et reconstruction au Mozambique du monastère de Saint Pétrone d'Oxford, reconstitution du château de Chambord à Osaka, de la Medina de Ouarzazate à Artesia, des Sept Merveilles du Monde (maquettes au 1/15^e) à Pemba, du London Bridge sur le lac Trout et du Palais de Darios à Persépolis à Huixtla (Mexique) où serait restituée dans ses plus infimes détails toute la magnificence de la cour des Rois de Perse, le nombre de leurs esclaves, de leurs chars, de leurs chevaux et de leurs palais, la beauté de leurs maîtresses, le luxe de leurs concerts. Il aurait été regrettable de songer à doubler ces chefs-d'œuvre, tant il apparaissait que l'originalité du système découlait de la singularité géographique de ces merveilles, jointe à la jouissance immédiate dont pouvait en disposer un client fortuné.

Les études de motivation et de marché balayèrent les hésitations et les réticences des bailleurs de fonds en démontrant d'une manière irréfutable qu'il existait une clientèle potentielle tellement importante que l'on pouvait raisonnablement espérer amortir l'opération, non pas en cinq ans et trois mois comme l'avaient fait apparaître les premiers calculs, mais en seulement quatre ans et huit mois. Les capitaux affluèrent et au début de l'année 1972 le projet devint opérationnel et les chantiers de deux complexes pilotes, Trout et Pemba, furent ouverts.

Pour satisfaire aux lois portoricaines, Marvel Houses International devait consacrer 1 % de son budget global à l'achat d'œuvres d'art contemporaines ; dans la plupart des cas, les obligations de ce genre aboutissent dans le monde hôtelier, ou bien à l'accrochage dans chaque chambre d'un

dessin à l'encre de Chine rehaussé d'aquarelle et représentant Sables-d'Or-les-Pins ou Saint-Jean-de-Monts, ou bien à une sculpture petitement monumentale devant la grande entrée de l'hôtel. Mais pour les Marvel Houses International des solutions plus originales se devaient d'être inventées et après avoir jeté sur le papier trois ou quatre idées — création d'un musée international d'art contemporain dans un des complexes hôteliers, achat ou commande de vingt-quatre œuvres importantes aux vingt-quatre plus grands artistes vivants, mise sur pied d'une Marvel Houses Foundation distribuant des bourses à de jeunes créateurs, etc. — les dirigeants de Marvel Houses se débarrassèrent de ce problème pour eux secondaire en le confiant à un critique d'art.

Leur choix se porta sur Charles-Albert Beyssandre, critique suisse de langue française, publiant régulièrement ses chroniques dans *la Feuille d'Avis de Fribourg* et *la Gazette de Genève*, et correspondant à Zurich d'une demi-douzaine de quotidiens et périodiques français, belges et italiens. Le président-directeur général d'International Hostellerie — et par conséquent de Marvel Houses International — était un de ses fidèles lecteurs et l'avait plusieurs fois utilement consulté pour ses placements artistiques.

Convoqué par le conseil d'administration des Marvel Houses et mis au courant de son problème, Charles-Albert Beyssandre put sans peine convaincre les promoteurs que la solution la plus appropriée à leur politique de prestige devait consister à rassembler un tout petit nombre d'œuvres majeures : pas un musée, pas un ramassis, pas davantage un chromo au-dessus de chaque lit, mais une poignée de chefs-d'œuvre jalousement conservés en un endroit unique que les amateurs du monde entier rêveraient de contempler au moins une fois dans leur vie. Enthousiasmés par de telles perspectives, les dirigeants

des Marvel Houses confièrent à Charles-Albert Beyssandre le soin de réunir dans les cinq ans à venir ces pièces rarissimes.

Beyssandre se retrouva donc à la tête d'un budget fictif — les règlements définitifs, y compris sa propre commission de trois pour cent, ne devant intervenir qu'en 1976 — mais nonobstant colossal : plus de cinq milliards d'anciens francs, de quoi acheter les trois tableaux les plus chers du monde ou, comme il s'amusa à le calculer les premiers jours, de quoi acquérir une cinquantaine de Klee, ou presque tous les Morandi, ou presque tous les Bacon, ou pratiquement tous les Magritte, et peut-être cinq cents Dubuffet, une bonne vingtaine des meilleurs Picasso, une centaine de Stael, presque toute la production de Frank Stella, presque tous les Kline et presque tous les Klein, tous les Mark Rothko de la collection Rockefeller avec, en guise de prime, tous les Huffing de la Donation Fitchwinder et tous les Hutting de la période brouillard que Beyssandre d'ailleurs n'appréciait que très médiocrement.

L'exaltation un peu puérile que ces calculs provoquèrent tomba vite et Beyssandre ne tarda pas à découvrir que sa tâche allait être beaucoup plus difficile qu'il ne le croyait.

Beyssandre était un homme sincère, aimant la peinture et les peintres, attentif, scrupuleux et ouvert, et heureux lorsqu' au terme de plusieurs heures passées dans un atelier ou une galerie, il parvenait à se laisser silencieusement envahir par la présence inaltérable d'un tableau, son existence ténue et sereine, son évidence compacte s'imposant petit à petit, devenant chose presque vivante, chose pleine, chose là, simple et complexe, signes d'une histoire, d'un travail, d'un savoir, enfin tracés au-delà de leur cheminement difficile, tortueux et peut-être même torturé. La tâche que les dirigeants des Marvel Houses lui

avaient confiée était assurément mercantile ; au moins lui permettrait-elle, passant en revue l'art de son temps, de multiplier ces « moments magiques » — l'expression était de son confrère parisien Esberi — et c'est presque avec enthousiasme qu'il l'entreprit.

Mais les nouvelles se propagent vite dans le monde des arts et se déforment volontiers ; il fut bientôt connu de tous que Charles-Albert Beyssandre était devenu l'agent d'un formidable mécène qui l'avait chargé de constituer la plus riche collection particulière de peintres vivants.

Au bout de quelques semaines, Beyssandre s'aperçut qu'il disposait d'un pouvoir encore plus grand que son crédit. A la seule idée que le critique pourrait, éventuellement, dans un avenir indéterminé, envisager l'acquisition de telle ou telle œuvre pour le compte de son richissime client, les marchands s'affolèrent et les talents les moins confirmés se haussèrent du jour au lendemain au rang des Cézanne et des Murillo. Comme dans l'histoire de cet homme qui a en tout et pour tout un billet de cent mille livres sterling et qui parvient à vivre dessus sans l'entamer pendant un mois, la seule présence ou absence du critique à une manifestation artistique se mit à avoir des conséquences foudroyantes. Dès qu'il arrivait dans une vente les enchères commençaient à grimper, et s'il s'en allait après avoir seulement fait un rapide tour de salle, les cotes fléchissaient, s'affaissaient, s'effondraient. Quant à ses chroniques, elles devinrent des événements que les investisseurs attendaient avec une fièvre grandissante. S'il parlait de la première exposition d'un peintre, le peintre vendait tout dans la journée, et s'il ne disait rien de l'accrochage d'un maître reconnu, les collectionneurs le boudaient tout à coup, revendaient à perte ou décrochaient les toiles méprisées de leur salon pour les cacher dans les coffres blindés en attendant que leur faveur remonte.

Très vite des pressions commencèrent à s'exercer sur lui. On l'inondait de champagne et de foie gras ; on envoyait des chauffeurs en livrée le chercher au volant de limousines noires ; puis des marchands se mirent à parler d'éventuels pourcentages ; plusieurs architectes de renom voulurent lui construire sa maison et plusieurs décorateurs à la mode s'offrirent pour l'aménager.

Pendant plusieurs semaines, Beyssandre s'obstina à publier ses chroniques, persuadé que les paniques et engouements qu'elles provoquaient allaient nécessairement s'atténuer. Ensuite il tenta d'user de pseudonymes divers — B. Drapier, Diedrich Knickerbocker, Fred Dannay, M. B. Lee, Sylvander, Ehrich Weiss, Guillaume Porter, etc. — mais ce fut presque pire, car les marchands crurent désormais le deviner sous toute candidature inhabituelle et des bouleversements inexplicables continuèrent à secouer le marché de l'art longtemps après que Beyssandre eut complètement cessé d'écrire et l'eut annoncé sur une page entière dans tous les journaux auxquels il avait collaboré.

Les mois qui suivirent furent pour lui les plus difficiles : il dut s'interdire de fréquenter les salles de ventes et d'assister aux vernissages ; il s'entourait de précautions extraordinaires pour visiter les galeries, mais chaque fois que son incognito était découvert, cela déclenchait des répercussions désastreuses et il finit par prendre le parti de renoncer à toute manifestation publique ; il n'allait plus que dans les ateliers ; il demandait au peintre de lui montrer ce qu'il estimait être ses cinq meilleures œuvres et de le laisser seul en face d'elles pendant au moins une heure.

Deux ans plus tard, il avait visité plus de deux mille ateliers répartis dans quatre-vingt-onze villes et dans vingt-trois pays. Le problème était désormais pour lui de relire

ses notes et de faire son choix : dans le chalet des Grisons qu'un des directeurs d'International Hostellerie mettait aimablement à sa disposition, il entreprit de réfléchir sur l'étrange tâche qu'on lui avait confiée et sur les curieuses retombées qui s'en étaient ensuivies. Et c'est à peu près vers cette époque, alors que face à ces paysages de glaciers, dans la seule compagnie de vaches aux lourdes clarines, il s'interrogeait sur la signification de l'art, que l'aventure de Bartlebooth lui parvint.

Il en fut informé par hasard alors qu'il s'apprêtait à allumer un feu avec un numéro vieux déjà de deux ans des *Dernières Nouvelles de Saint-Moritz*, feuille locale qui pendant la saison d'hiver donnait deux fois par semaine les potins de la station : Olivia et Rémi Rorschash étaient venus passer une dizaine de jours à *l'Engadiner* et chacun avait eu droit à une interview :

— Rémi Rorschash, dites-nous, quels sont aujourd'hui vos projets ?

— On m'a raconté l'histoire d'un homme qui a fait le tour du monde pour peindre des tableaux, et qui ensuite les a détruits scientifiquement. Je crois que j'ai assez envie d'en faire un film...

Le résumé était mince et fautif, mais propre à éveiller l'intérêt de Beyssandre. Et quand le critique en eut connaissance avec davantage de détails, le projet de l'Anglais suscita son enthousiasme. Très vite, dès lors, la décision de Beyssandre fut prise : ce serait ces œuvres mêmes que leur auteur souhaitait faire absolument

disparaître qui constitueraient le joyau le plus précieux de la collection la plus rare du monde.

C'est au début d'avril 1974 que Bartlebooth reçut la première lettre de Beyssandre. À cette époque il ne pouvait déjà plus lire que les manchettes des journaux et c'est Smautf qui la lui lut. Le critique y racontait en détail son histoire et comment il en était arrivé à choisir pour ces aquarelles morcelées en autant de puzzles un destin d'œuvre d'art que leur auteur leur refusait : alors que depuis des mois les artistes du monde entier et leurs marchands rêvaient de faire entrer un de leurs produits dans la fabuleuse collection des Marvel Houses, ce serait au seul homme qui ne voulait ni montrer ni garder son œuvre qu'il offrait de racheter ce qui en restait pour dix millions de dollars !

Bartlebooth demanda à Smautf de déchirer la lettre, de renvoyer sans les ouvrir celles qui suivraient éventuellement, de ne pas recevoir leur signataire si d'aventure il se présentait.

Pendant trois mois, Beyssandre écrivit, téléphona, et sonna à la porte en pure perte. Puis, le onze juillet, il rendit visite à Smautf dans sa chambre et le chargea de prévenir son maître qu'il lui déclarait la guerre : si l'art, pour Bartlebooth, consistait à détruire les œuvres qu'il avait conçues, l'art, pour lui, Beyssandre, consisterait à préserver, coûte que coûte, une ou plusieurs de ces œuvres, et il défiait cet Anglais obstiné de l'en empêcher.

Bartlebooth connaissait assez, ne serait-ce que pour les avoir expérimentés sur lui-même, les ravages que la passion peut exercer sur les individus les plus sensés, pour savoir que le critique ne parlait certainement pas à la légère. La première des précautions aurait été d'éviter tout

risque avec les aquarelles reconstituées, et pour cela de renoncer à vouloir continuer à les détruire sur les lieux mêmes où elles avaient jadis été peintes. Mais c'était mal connaître Bartlebooth : défié, il relèverait le défi, et les aquarelles, comme cela avait toujours été, continueraient d'être transportées sur leur lieu d'origine pour y retrouver la blancheur de leur néant premier.

Cette phase ultime du grand projet s'était toujours accomplie d'une façon beaucoup moins protocolaire que les étapes qui l'avaient précédée. Les premières années, ce fut souvent Bartlebooth lui-même qui, le temps de prendre deux trains ou deux avions, procédait à cette opération ; un peu plus tard Smautf s'en chargea puis, lorsque les lieux commencèrent à devenir de plus en plus lointains, l'habitude se prit d'expédier les aquarelles aux correspondants que Bartlebooth avait contactés sur place à l'époque ou à ceux qui les avaient depuis remplacés ; chaque aquarelle était accompagnée d'un flacon de dissolvant spécial, d'un plan détaillé indiquant précisément où la chose devait se faire, d'une notice explicative, et d'une lettre signée de Bartlebooth priant ledit correspondant de bien vouloir procéder à la destruction de l'aquarelle ci-jointe en suivant les indications portées sur la notice explicative, et l'opération terminée, de lui renvoyer la feuille de papier redevenue vierge. Jusqu'à présent l'opération s'était déroulée comme prévu et Bartlebooth avait reçu, dix ou quinze jours plus tard, sa feuille de papier blanche, et jamais il ne lui était venu à l'idée que quelqu'un aurait seulement pu faire semblant de détruire l'aquarelle et lui renvoyer une autre feuille, ce dont il s'assura pourtant en faisant vérifier que toutes ces feuilles — spécialement fabriquées pour lui — portaient bien son filigrane et les marques infimes de découpes de Winckler.

Pour faire face à l'attaque de Beyssandre, Bartlebooth envisagea plusieurs solutions. La plus efficace aurait

certainement été de confier la destruction des aquarelles à un homme de confiance et de le faire escorter par des gardes du corps. Mais où trouver un homme de confiance, face à la puissance quasi illimitée dont disposait le critique ? Bartlebooth n'était sûr que de Smautf et Smautf était beaucoup trop vieux et de plus le milliardaire qui, pour la réussite de son projet, avait depuis cinquante ans abandonné peu à peu son patrimoine à ses hommes d'affaires, n'aurait même plus eu les moyens d'assurer à son vieux serviteur une protection aussi coûteuse.

Après avoir longtemps hésité, Bartlebooth demanda à voir Rorschach. Nul ne sait comment il parvint à obtenir son concours mais en tout cas c'est par l'intermédiaire du producteur qu'il put confier à des opérateurs de télévision qui partaient en tournage dans l'océan Indien, la mer Rouge ou le golfe Persique le soin de détruire ses aquarelles selon le protocole habituel et de filmer cette destruction.

Pendant plusieurs mois, ce système fonctionna sans trop de heurts. L'opérateur, la veille de son départ, recevait l'aquarelle à détruire ainsi qu'une boîte scellée contenant cent vingt mètres de pellicule inversible, c'est-à-dire dont le développement donnerait une copie originale sans passer par l'intermédiaire d'un négatif. Smautf et Kléber allaient attendre à l'aéroport le retour du cameraman qui leur remettait l'aquarelle redevenue blanche et la pellicule impressionnée qu'ils portaient aussitôt à un laboratoire. Le soir même ou au plus tard le lendemain, Bartlebooth pouvait visionner le film sur un projecteur 16 mm installé dans l'antichambre. Il le faisait ensuite brûler.

Divers incidents qui pouvaient difficilement passer pour des coïncidences montrèrent cependant que Beyssandre n'abandonnait pas. Ce fut certainement lui qui organisa le

cambrilage de l'appartement de Robert Cravennat, le préparateur de chimie qui, depuis l'accident de Morellet en 1960, procédait à la ré-aquarellisation des puzzles, et le début d'incendie criminel qui faillit dévaster l'atelier de Guyomard. Bartlebooth, dont la vue baissait de plus en plus, prenait de plus en plus de retard, et Cravennat n'avait pas de puzzle chez lui cette quinzaine-là ; quant à Guyomard, il éteignit lui-même le foyer d'incendie — des chiffons imbibés de pétrole — avant que ceux qui l'avaient allumé puissent en profiter pour voler l'aquarelle qu'il venait de recevoir.

Mais il en fallait plus pour décourager Beyssandre, et il y a un peu moins de deux mois, le vingt-cinq avril 1975, dans la même semaine que celle où Bartlebooth perdit définitivement la vue, l'inévitable finit par se produire : l'équipe de reportage qui était allée en Turquie, et dont le cameraman devait se rendre à Trébizonde pour y procéder à la destruction de la quatre cent trente-huitième aquarelle de Bartlebooth (l'Anglais avait alors seize mois de retard sur son programme), ne revint pas : on apprit deux jours plus tard que les quatre hommes étaient morts dans un inexplicable accident de voiture.

Bartlebooth décida de renoncer à ses destructions rituelles ; les puzzles que désormais il achèverait ne seraient plus recollés, détachés de leur support de bois et trempés dans un dissolvant d'où la feuille de papier ressortirait totalement blanche, mais simplement remis dans la boîte noire de Madame Hourcade et jetés dans un incinérateur. Cette décision fut à la fois tardive et inutile, car Bartlebooth ne devait jamais achever le puzzle qu'il commença cette semaine-là.

Quelques jours plus tard, Smautf lut dans un journal que Marvel Houses International, filiale de Marvel Houses Incorporated et de International Hostellerie, déposait son bilan. De nouveaux calculs avaient montré que, compte

tenu de l'augmentation des coûts de construction, l'amortissement des vingt-quatre parcs culturels demanderait, non pas quatre ans et huit mois, et pas même cinq ans et trois mois, mais six ans et deux mois ; les principaux commanditaires, effarouchés, avaient retiré leurs fonds pour les placer dans un gigantesque projet de remorquage d'iceberg. Le programme des Marvel Houses était suspendu *sine die*. De Beyssandre, nul n'eut plus jamais de nouvelles.