

Johan Faerber
Université de Paris III – Sorbonne nouvelle

L'AIR DE RIEN, OU LA SUSPENSION DE LA LANGUE DANS LE
MINIMALISME EN GENERAL ET CHEZ CHRISTIAN OSTER
EN PARTICULIER

« Il balbutie seulement sa langue. He stutters.
Il espère une suite de phrases. »

Stéphane Bouquet, *Un monde existe*¹

Il existerait chez Christian Oster comme cette tentation de ne pas écrire, de faire taire les mots (ceux qui tuent et ceux qui sont tus) dès leur affleurement, de les effleurer sans pour autant vouloir les toucher. Depuis *Volley-ball* jusqu'à *Mon grand-appartement*, et dans une moindre mesure jusqu'à *Dans le train* aussi, de manière plus ou moins continue et contenue, semblerait se dessiner sans aucun trait une écriture qui, dans une diction cherchant comme à ne pas se faire entendre, tendrait à vouloir suspendre son cours, et à être suspendue à ses propres lèvres, à ses propres livres, entre dire et ne pas dire. Connue et reconnue comme l'une des figures de proue de ce que d'aucuns ont pu nommer le Minimalisme ou de ce que Jérôme Lindon a pu encore désigner comme le mouvement des Impassibles, l'écriture d'Oster marque, en effet, une indécidable voire imprononçable hésitation – qui fournit au Dire sa dynamique même – entre « le pas grand-chose et le presque rien » selon la formule de Jacques Poirier². Et une telle indécision, à y regarder de plus près, pourrait être considérée comme la possibilité même d'un retour de la fiction et du romanesque qui coïncide dans les années 1980 avec l'apparition de ce groupe (qui n'en est pas un) aux éditions de

¹ Stéphane Bouquet, *Un monde existe*, Paris, Champ Vallon, collection « Recueil », 2002, p. 17.

² Jacques Poirier, « Le pas grand-chose et le presque rien » in Cahier du centre de recherche « Etudes sur le roman du second demi-siècle », *Vers une cartographie du roman français contemporain*, n°1, mai 2002, pp. 21-32.

Minuit, retour à la fiction qui ne tiendrait, en fait, qu'à la fiction de tout retour.

Loin de toute improbable circularité diachronique autorisant au mieux un bégaïement de l'Histoire au pire une régression, la fiction et le romanesque reprendraient leur(s) vie(s) et leur(s) droit(s) dans cette écriture qui sait se mettre à distance, se doubler et se suspendre en une *époché*. Désamorçant cependant toute volonté de paradoxe et déjouant une simple articulation dialectique et paradigmatique au Nouveau Roman qui l'a précédé, l'écriture de ce Tout du Rien ou de ce Rien du Tout autoriserait ce retour et la fiction de ce dernier en ce que ce dit retour qui n'en finit pas de chercher à se dire, pourrait n'y être pas tout en s'y manifestant, pourrait-on dire. Lancé dans cette entreprise qui mêle dans le même temps le surgissement et l'effacement, Christian Oster paraît alors tenter de trouver, plus que le Minimalisme, ce *Neutre* que le dernier Roland Barthes appelait de ses vœux. Défini par l'auteur du *Degré zéro de l'écriture* comme « ce qui déjoue le paradigme ou plutôt [...] tout ce qui déjoue le paradigme »³, le Neutre se fait, avant tout, la recherche de ce troisième terme, à savoir ce *Tertium* qui neutralise sans détruire, qui permet d'écrire tout en n'en faisant pas le geste, d'éteindre le paradoxe tout en amorçant son étreinte. Ou de parler sans prendre la peine d'ouvrir la bouche, de remuer les lèvres sans émettre un son ou un sens. Le Neutre, ou moyen terme, ni A ni B, permettrait ainsi donc de réintroduire la fiction et le romanesque sans que rien ne paraisse devoir s'y opposer, sans avoir l'air d'y toucher : écrire en ayant l'air de Rien, et remettre en jeu le récit en se jouant de sa remise en jeu même. Un roman tel que *Le Pont d'Arcueil*, paru en 1994, peut, semble-t-il, permettre d'apercevoir cet air de Rien du Dire dans l'écriture de Christian Oster.

Se présentant comme le récit d'un homme sur le retour, quitté par une femme nommée Laure et qui s'introduit dans l'appartement d'une autre, France, pour l'attendre en compagnie d'une troisième, Catherine, *Le Pont d'Arcueil* réintroduit le romanesque mais paraît le désamorcer dans ce mouvement même, l'affirme tout en cherchant à l'infirmier dans le même temps. Pris entre une histoire qui vient de s'achever et une autre qui peine à commencer, histoires faites de rendez-vous manqués, le narrateur se voit le centre creux d'un roman de l'attente dans lequel comme ce même narrateur répond à l'homme au chien au chapitre 10 lorsque celui-ci vient à lui demander ce qui se passe, il ne se

³ Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil-IMEC, collection « Traces écrites », 2002, p. 31. Roland Barthes donne ensuite cette définition du paradigme à laquelle le présent propos souscrit également : « Le paradigme, c'est quoi ? C'est l'opposition de deux termes virtuels dont j'actualise l'un, pour parler, pour produire du sens. » (*ibid.*).

déroule : « Rien »⁴. Ce récit de l'attente du retour de France qui entraîne le retour sur soi d'un homme sur le retour ne revenant pas de ce qui ne lui arrive pas, se dessine comme une antichambre dont l'intrigue est d'attendre que celle-ci s'ouvre et tend ainsi à rechercher une position de neutralité permettant de jeter un pont entre ce qui a précédé et ce qui suivra. Ce désir de dire le Neutre au sein d'une intrigue médiane paraît être au cœur de ce roman qui se permet d'en proposer la métaphore diégétique par la figure principale et principielle du Pont d'Arcueil, cet aqueduc que le narrateur peut contempler à loisir depuis l'appartement de France dans lequel il s'est installé pour attendre celle-ci. Ce pont qui ne cesse de revenir telle une obsession cristallise sémiotiquement, à plus d'un titre, son rapport au réel, à la fiction dans sa diction : suspendre le monde et son dire comme s'il agissait d'un pont entre deux rives, comme s'il s'agissait de tenter de rétablir un lien entre les hommes et les choses. Le Neutre chez Oster serait alors peut-être cet état de suspens, sans fermeté, sans assise qui fournirait le suspense même du possible avènement toujours reculé mais toujours attendu du Dire. Une quête perpétuelle qui ne pourrait s'achever qu'avec une parole toujours déjà là mais qui voudrait retrouver le silence dans le Dire même sans pour autant aller vers le paradoxe aporétique.

Trois mouvements pourraient être dès lors aperçus dans ce parcours initiatique d'un drame de la parole refusant cependant tout silence : couper les ponts, du pont suspendu aux points de suspension et, enfin, faire le pont. Trois moments comme pour venir accomplir ironiquement cette phrase de Baudelaire : « Le monde comme si je n'étais pas là pour le dire »⁵.

Couper les ponts ou être « coupé du monde et particulièrement du sol, en proie à une sensation d'apesanteur »⁶

Comment et pourquoi se mettent en place cette volonté chez Oster de suspension, ce souhait de vivre à l'époque de l'*époque* ? Quel pourrait être le déclencheur de ce désir de Neutre, facteur de fiction ?

Dans *Le Pont d'Arcueil*, le narrateur voudrait se fondre en un Dire du Neutre dans la mesure où, au propre comme au figuré, il s'agit d'un personnage qui, à l'évidence, a « coupé les ponts », anéantissant par-là

⁴ Christian Oster, *Le Pont d'Arcueil*, Paris, Les éditions de Minuit, 1994, p. 141.

⁵ Charles Baudelaire cité par Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Paris, Les éditions de Minuit, 1986, p. 15.

⁶ Christian Oster, *Le Pont d'Arcueil*, *op. cit.*, p. 34.

même toute possibilité de fixité, et ouvrant à la venue certaine du *Tertium*. A l'origine du Neutre et de la suspension de la langue, se trouverait ontologiquement un sujet qui ne coïnciderait plus avec lui-même et qui, pour continuer d'exister, serait en somme contraint de chercher un moyen terme entre être et n'être pas, à savoir le Neutre. Du premier chapitre jusqu'à l'ultime phrase se donne à lire ici une césure ontique sentie et ressentie comme une sécession et une cessation d'avec soi et les Autres. Se produit un discours sur lequel le récit ne manque pas de s'ouvrir. Une double rupture se fait jour sans ambages qui déclare une rupture à soi dans un premier temps et une rupture au monde et aux autres à la suite d'une rupture sentimentale cette fois avec Laure, devenue en quelque sorte, *Lautre*. Cette séparation plonge le narrateur dans un état d'hésitation au terme duquel la saisie herméneutique du monde s'en voit affectée et contrariée. Ainsi n'hésite-t-il pas à parler au chapitre 7 de son *malaise* au monde : « Mais il était possible, aussi, que sous les dehors d'une pulsion scopique j'eusse ouvert une issue à mon mal-être »⁷. Un état d'indistinction semble l'étreindre dans toute sa mollesse, où l'indécidable prime : le narrateur n'est, de fait, plus à sa place ne sachant plus laquelle prendre et occuper. Une sensation de détachement s'installe qui l'invite à la Neutralité : « La route, en vérité, ne me semblait plus à sa place, pas plus que je ne m'y trouvais moi-même, et, la longeant à présent sur un trottoir où personne alors ne cheminait, je m'avançais dans une infinie catastrophe sonore, que tout homme silencieux et debout, me disais-je, aurait dû normalement fuir »⁸. Il n'est cependant pas isolé pour autant : ce mal-être devient celui d'une équipée humaine plus vaste au point de s'élever à la qualité intrinsèque et sans doute première de la quantité humaine toute entière. L'ensemble des personnages, soulevé par son malaise collectif et pourtant individuel, apparaît comme autant de miroirs venant réfléchir la situation du narrateur à l'instar de la figure de Catherine qui, de manière éminemment significative, ira presque jusqu'à se suicider sur le pont, ayant quant à elle perdu tout équilibre psychologique. Le narrateur dit à son propos par ailleurs : « Toutefois, son malaise, s'il ne m'apportait certes pas un vrai secours, présentait l'avantage, bien qu'il me renvoyât sourdement au mien, d'y superposer une honnête doublure qui me le rappelait sous un jour moins cru. Catherine confirmait mes craintes sans les aviver, et je lui en rendais grâce. Non que j'aimasse mon état. Mais, au fond, c'était le mien [...] »⁹. Ainsi, ce narrateur qui attend dans un entre-deux apparaît en profonde rupture dialectique : il ne forme plus un binôme avec Laure. Le Vivre ensemble laisse la

⁷ *Ibid.*, p. 95.

⁸ *Ibid.*, p. 107.

⁹ *Ibid.*, p. 155.

place à un Vivre seul dans lequel le sujet paraît condamné à ne faire plus corps avec les autres ou comme le dit Roland Barthes il endure le *monôsis*¹⁰. Il devient l'unique membre de sa propre équation, et pointe vers le manque du *thétique*, c'est-à-dire de sa capacité d'affirmation. L'autre rive de son existence a disparu suggérant plus un pont d'Avignon qu'un pont d'Arcueil.

Le narrateur semble avoir perdu la mesure des choses et être livré à une situation de déséquilibre qui le conduit à éprouver comme un flottement qualitatif et quantitatif face à un monde dont il se sent séparé. Tout oscillera donc pour lui entre un « pas assez » et un « beaucoup trop » au terme duquel le Neutre veut être aperçu si bien qu'abondent, en vérité, les notations cherchant avant tout à insister sur la dite neutralité. La restriction et la modération paraissent à ce titre ceindre l'écriture à l'image d'une des phrases liminaires : « Comme j'avais les mains vides, je m'efforçais, sur le chemin de mon centre, de réfléchir à une idée de cadeau qui ne fût pas trop banale, ni trop éloignée de celle que France pouvait se forger du présent que j'étais susceptible de lui faire, sachant que je ne lui avais jamais souhaité son anniversaire et que, partant, elle ne s'attendait probablement même pas à me voir passer »¹¹. S'il se dit désorienté ou plutôt, ce qui est d'importance, « vaguement désorienté »¹² et puisque, comme il le dit encore, « les choses [sont] ainsi provisoirement définies »¹³, il défriche et déchiffre le monde en fonction de cet égarement ontologique dont l'épisode inaugural de la carte de sécurité sociale apparaît comme révélateur. Le narrateur, en effet, ne possède plus de carte de sécurité sociale et se voit faire la navette entre ce qu'il a été et ce qu'il ne sera plus. Ce problème administratif suggère plus largement un personnage qui peine, d'emblée, à être référencé, hors de toute assise sociale et qui, pourrait-on dire, n'est plus pris en charge à 100%, n'étant plus lui-même à 100%. Ce personnage emprunté qui vit, comme il l'indique, dans un « logis d'emprunt »¹⁴ se révèle malade dès le départ à telle enseigne que le parcours du roman pourrait peut-être se résumer à éprouver le langage dans ses dimensions propre et figurée, à savoir découvrir progressivement que cette maladie figurée dans ses rapports

¹⁰ Roland Barthes, *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977*, Paris, Seuil-IMEC, 2002, p. 134 : « *monôsis* : état, système de vivre non marié : les reins ceints (voués à la continence) > *Monachos* : type d'ascètes qui renoncent à la vie conjugale. »

¹¹ Christian Oster, *Le Pont d'Arcueil*, *op. cit.*, p. 7.

¹² *Ibid.*, p. 58.

¹³ *Ibid.*, p. 59.

¹⁴ *Ibid.*, p. 186.

aux autres le conduira à finir dans une chambre hôpital au sens propre cette fois. Plus profondément, ce rapport des sens propre et figuré engage l'écriture de Christian Oster dans une utilisation du signe par laquelle le sémiotique se dessine à dessein comme un détour de ce théorique toujours maintenant sans possibilité de maintien, sémiotique qui devient incidemment, par le détour et les relais qu'il engage, la formule la plus neutre de la déclaration du Neutre.

Face à une telle scission d'une saisie héraclitienne du réel pour laquelle dire la chose, c'est être cette chose même, comment continuer alors à dire ce rapport au monde qui ne peut plus s'envisager que dans la perte et le manque ? Comment faire se rejoindre pour se réconcilier dire et être, et neutraliser ce malaise d'une parole toujours là mais jamais présente ? Où trouver ce passage, trouver cette passerelle vers ce Neutre qui pourrait permettre comme d'abolir la langue, de la suspendre, d'en faire un pont suspendu ?

Où découvrir cette zone pacifiée entre silence et parole, « ce mince territoire hybride »¹⁵ ?

Du pont suspendu aux points de suspension ou faire entendre ce « Silence composite, donc, où la part chantée s'effaçait peu à peu devant la part prononcée, qui elle-même s'emplissait d'un autre doublet, celui de l'absence »¹⁶.

L'air de Rien, cette recherche du Neutre par les contours et les détours du signe, du valant-pour du Sens, ne peut manquer d'interroger le sujet qui s'y livre et tente de s'en délivrer à son rapport intime à la parole ou bien plutôt ici son synonyme même, le silence, qui constitue le nœud même de tous ses questionnements. Une telle suspension de la langue après avoir coupé les ponts ne peut que laisser place à un suspense : comment parvenir à dire cette absence de Tout sans verser pour autant dans l'aporie, prononcer ce qui ne peut pas se dire, écrire en se dispensant des mots eux-mêmes ? En somme, il s'agirait d'écrire sans en avoir l'air, ou écrire en ayant l'air de Rien, rester comme à Arcueil à la périphérie – de la langue. Il convient cependant d'insister sur la dynamique dramatique d'une telle entreprise qui, si elle peut apparaître dérisoire, ne s'offre jamais vraiment comme un objet de dérision ni comme une quelconque gageure.

¹⁵ *Ibid.*, p. 41.

¹⁶ *Ibid.*, p. 49.

D
le rappo
tive, c'es
tique inh
par un m
tel un M
frite, ce
difficile
l'épisodes
une imag
ment sur
ment y s
d'abord
toutefois
[...] »¹⁸
avec le
narrateu
mimétiq
opaque
le langag
spéculat
ainsi en
Une bri
parole :
venait à
sant tou
la parole
pas de s
ment à
travers
sent s'es
t-il com
suspend
mots qu
soi et d
en vien
constat
tive, co

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

Dans cette perspective, Christian Oster interroge en premier lieu le rapport du narrateur à l'un des fondements de sa disponibilité narrative, c'est-à-dire la représentation et subrepticement la pratique mimétique inhérente à toute oeuvre littéraire, à toute oeuvre de langage. Sidéré par un monde qu'il ne comprend pas et dans lequel il n'est plus compris tel un Meursault, la qualité représentative du monde se dérobe et s'effrite, ce pourquoi il faut user « de la parole avec courage »¹⁷. Ce rapport difficile à la représentation transparait avec le plus de netteté dans l'épisode de la télévision qui demeure, comme son étymologie le suggère, une image à distance et distancée : « Je l'allumai, m'interrogeant fugacement sur l'ambivalence d'un tel terme : des flammes, en effet, immédiatement y surgirent et s'élevèrent jusqu'à la limite supérieure de l'écran, qui d'abord semblèrent menacer le fragile coffrage de l'appareil. Je compris toutefois assez vite qu'il s'agissait de la représentation de ces flammes [...] »¹⁸. Se produit dans la reproduction la reconduction d'un problème avec le médium : déséquilibré et toujours sur le point de chanceler, le narrateur est égaré et endure une perturbation dans la saisie des degrés mimétiques du monde. Sans appel d'air, le monde est devenu comme opaque parce que, comme le suggère cet épisode plus qu'emblématique, le langage et sa capacité référentielle sont devenus le centre (creux) des spéculations et ratiocinations du narrateur d'Oster. La parole se mue ainsi en objet de méfiance et de défiance, mettant le narrateur au défi. Une brisure douce a comme fracturé l'appartenance du narrateur à sa parole : pour lui, dire ne va plus de soi : tout se passe comme si la parole venait à se dédire d'elle-même. La matière langagière s'est épaissie délaissant toute l'évidence de la transparence, d'où la volonté de suspendre par la parole cette parole elle-même. Le geste de suspendre qui ne manquera pas de surprendre et de suggérer l'étonnement face au réel. Consécutivement à une aphasia relationnelle, une aphasia au monde s'esquisse au travers notamment de termes qui *ne parlent pas* au narrateur et qui paraissent s'esquiver. « Je lui dis que c'était là un bien grand mot [...] »¹⁹ lance-t-il comme pour montrer que le langage le dépasse, qu'il convient de le suspendre lorsque l'on n'a pas la langue bien pendue. A terme, entre les mots qu'il oublie et ceux qu'il ne comprend pas, le langage ne va pas de soi et devient l'objet d'un travail, et peut-être d'une torture si bien qu'il en vient à admettre comme en passant : « je cherche mes mots »²⁰. Se constate partant l'effondrement du discours dans sa capacité performative, contresens pour un narrateur qui veut défaire lorsqu'il vient à dire.

¹⁷ *Ibid.*, p. 239.

¹⁸ *Ibid.*, p. 51.

¹⁹ *Ibid.*, p. 72.

²⁰ *Ibid.*, p. 138.

La visée ultime de celui-ci serait de résorber et neutraliser le Dire (toujours un écoulement) dans un Ne pas dire, retrouver cet équilibre entre le « disert »²¹ et autres « propositions assertives dont le sens [lui] échappait en totalité, [se] muant en un parfait bloc d'incompréhension »²² et le silence, entre la rigueur des Ponts et Chaussées et la prolixité d'un Jules Verne dont un tome vient cependant à manquer comme pour dire que rien ici ne se recoupe²³. Le désir de Neutre, de se placer contre le pouvoir du thétique aboutit à ressentir l'assertion comme un danger et une menace face à une langue souhaitée plus disponible et généreuse. Le narrateur ne veut arrêter le Sens parce qu'il ne le peut, car, comme le dit Roland Barthes, vouloir le Neutre, « c'est esquiver l'assertion »²⁴. Dire revient à l'échec de la même façon que se réfugier dans le silence de telle sorte que le fantasma premier et dernier de la suspension de la langue consisterait peut-être en la figure rhétorique de la prétérition érigée ici en macrostructure narrative.

Et, en définitive, pour jeter ce pont de suspension par lequel dire reviendrait à constituer la langue en points de suspension, il faut peut-être accomplir cette remarque de Maurice Blanchot qui résonne peut-être aux oreilles du narrateur du *Pont d'Arcueil* : « L'exigence du neutre tend à suspendre la structure attributive du langage, ce rapport à l'être implicite ou explicite qui est, dans nos langues, immédiatement posé, dès que quelque chose est dit »²⁵. De fait, *Le Pont d'Arcueil* accueille et recueille une prédication lasse, toujours tentée par « une excessive sécheresse »²⁶. Ou use encore de la périphrase qui, on le sait, consiste à exprimer d'une façon détournée et contournée un propos pouvant être affirmé de manière frontale. Dans cette intrigue qui se déroule non loin du périphérique et en périphérie, la phrase d'Oster tourne à son tour autour du réel qu'elle cherche à cerner et trace force circonvolutions comme en

²¹ *Ibid.*, p. 43.

²² *Ibid.*, p. 44. De la même façon, la lecture est un foyer d'incompréhension. Ainsi la lecture des épreuves d'un travail de recherche devient une épreuve en soi comme il est dit : « France, à l'époque, conduisait une recherche dont je connaissais le thème, mais non l'intitulé, que je découvris en tête de la première page (« Etude des marqueurs de consécution en français contemporain »). Du pouce, je fis glisser quelques feuilles, escomptant prendre çà et là connaissance de leur contenu, mais, dès les premiers mots de chaque phrase, mon esprit s'embrumait, tristement confronté à sa défaillance. » (*ibid.*, p. 43).

²³ Voir à ce sujet *op. cit.*, p. 239 : « J'étais épuisé, j'étais mal, je me tus. Je dépliai le papier d'où je fis apparaître, dans une édition de poche, le tome II de *L'Île mystérieuse*, ouvrage dont je possédais pas le tome I. ».

²⁴ Roland Barthes, *Le Neutre*, *op. cit.*, p. 75.

²⁵ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 567.

²⁶ Christian Oster, *Le Pont d'Arcueil*, *op. cit.*, p. 205.

attes
une
m'ap
barre
son
géné
la so
nant
temp
pas,
de t
para
enfin
après
carac
vant
résis
serv
table
te. M
pour
le lâ
dext
Chri
bouc
cach
souc
long
ferm
pagn
bait
pour
sion
temp

atteste la description du coup de sonnette. Ce dernier ne donne pas lieu à une affirmation directe : il est envisagé de manière détournée : « En m'approchant d'une porte – pas tout à fait par hasard –, je découvris la barrette métallique où s'inscrit le nom de France, précédé de l'initiale de son prénom, et qui fait corps avec le bouton de sonnette. Je le sollicitai, gêné cette fois d'enregistrer si clairement, à l'intérieur de l'appartement, la sonore conséquence de ma pression »²⁷. Mais l'exemple le plus prégnant semble être la description du pont d'Arcueil qui revient ponctuer de temps à autre le récit, pont qui fascine le narrateur parce qu'il ne parvient pas, semble-t-il, à en arrêter et suspendre les désignations, toujours hors de toute fermeture. Le pont devient ainsi l'objet d'une épanorthose qui paraît suggérer qu'il faut peut-être puiser dans la langue pour épuiser enfin le sujet. Les descriptions répétées de l'aqueduc formulées chapitre après chapitre pointent vers une réalité instable mais également sur le caractère infatigable du Réel lui-même. L'épisode du paquet cadeau devant contenir l'ouvrage portant sur le pont se révèle significatif de cette résistance même du réel à être emballé et circonscrit : « Comme le serveur, j'ignore par quel miracle, avait eu le loisir de débarrasser ma table, j'y étendis ma feuille de papier cadeau pour envelopper la plaquette. Mais, trop mince, insuffisamment rigide, l'ouvrage déjoua mes efforts pour le circonscire et le border, se courbant ou glissant au moment où, le lâchant au profit du papier, je croyais le maintenir en usant de ma seule dextérité, sans le secours de ciseaux ni de ruban adhésif »²⁸. La langue de Christian d'Oster ne cesse en fait de tourner sept fois (et plus) dans sa bouche pour finir par parler sans le vouloir, ce dont le narrateur ne se cache pas en proposant l'image même d'une bouche ventriloque : « Et soudain, comme on rencontre en pareille circonstance, au terme d'une longue sensation de flottement ou de chute, un sol à l'encourageante fermeté, je posai l'hypothèse, d'apparence solide, que je n'avais accompagné Laure que pour garder d'elle cette dernière vision où elle me déroba le visage de l'indifférence, où sa bouche ne se fermait ni ne s'ouvrait pour dire l'abandon où elle me jetait »²⁹. Ainsi, la question de la suspension semblerait, à terme, rester en suspens mais sans doute est-il encore temps de faire le pont.

²⁷ *Ibid.*, pp. 34-35.

²⁸ *Ibid.*, p. 125.

²⁹ *Ibid.*, p. 90.

Faire le pont ou chômer la langue

Faire le pont, ce serait retrouver le silence, cet éden sémiotique pourtant redouté. Une bouche qui parle tout en restant fermée engage le sujet dans une crise qui ne peut ouvrir que sur le rêve d'une langue au chômage se présentant comme la résolution ultime : ne plus parler pour se faire comprendre et non pas entrer dans le silence comme dénouement d'une parole renvoyée à son dénuement. Faire le pont, ce serait, en somme, faire se coïncider ce qui n'a cessé tout au long du roman de se combattre au sein même du narrateur sans véritablement cependant chercher à s'affronter, à savoir une parole silencieuse et un silence éloquent, ce « silence composite » évoqué plus haut, celui que Roland Barthes présentait comme une oscillation sans repos entre *sileo* et *taceo*³⁰. Faire le pont, c'est finalement sauter le pas et prononcer le retour du dire à un silence bruyant : il s'agit là, pour reprendre des termes issus de la théologie négative, de réconcilier l'apophase et la cataphase, la polynomie et l'anonymie³¹ comme s'en rend compte le narrateur dans les dernières pages du *Pont d'Arcueil* où, toujours pendu aux lèvres des autres, il renaît à lui-même en revoyant Laure, foyer d'une parole apaisée, elle dont la « bouche s'étirait sur la promesse de cette éclosion verbale qui [...] la rendrait, [...] plus désirable encore »³². Alors, tout en continuant à parler, la parole ne vient plus à exister dans un moment conclusif d'épiphanie : « Je me découvrais, loin derrière les paupières, quelque don à venir pour les larmes. Et, comme je devais prendre une décision, je la pris. Je ne fis rien. Ne dis rien. Je la regardai [Laure] et m'apprêtai à recevoir sa voix [...] »³³.

Au terme de son parcours initiatique qui le voit se réapproprier la voix de l'Autre, la langue de Christian Oster se voit enfin fondée à pouvoir se taire et se terrer. Faire le pont serait comme retrouver une langue qui ne connaîtrait pas le degré zéro mais un incessant entre-deux, un degré propre à Oster, ce que le narrateur vient lui-même à désigner comme un demi-degré : « La température, ce jour-là, semblait hésiter entre le frais et le tiède, sans toutefois parvenir à se fixer à quelque niveau intermédiaire, avec de petits bonds compulsifs d'un domaine dans l'autre. Une affaire de demi-degré, sans doute [...] »³⁴.

³⁰ Roland Barthes, *Le Neutre*, *op. cit.*, p. 49.

³¹ *Ibid.*, p. 92.

³² Christian Oster, *Le Pont d'Arcueil*, *op. cit.*, p. 250.

³³ *Ibid.*, p. 251.

³⁴ *Ibid.*, p. 168.

L'air de Rien, chez Christian Oster, les choses se font à demi
mais jamais à moitié.

rtant
sujet
e au
pour
oué-
it, en
de se
dant
lence
bland
acco³⁰.
dire
de la
omie
nières
enaît
nt la
..] la
arler,
anie :
pour
ne fis
voix

rier la
lée à
r une
deux,
igner
ésiter
elque
dans

100
90
80
70
60
50
40
30
20
10
0

