

LE DÉSŒUVREMENT DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

by

ALINA VAN NELSON

B.A. University « Alexandru Ioan Cuza » Iasi, 1996

M.A. University « Alexandru Ioan Cuza » Iasi, 1997

A thesis submitted to the
Faculty of the Graduate School of the
University of Colorado
In partial fulfillment
of the requirement for the degree of
Doctor of Philosophy
Department of French and Italian
2009

UMI Number: 3387536

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI 3387536

Copyright 2010 by ProQuest LLC.

All rights reserved. This edition of the work is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code.



ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

This thesis entitled :
Le désœuvrement dans la littérature française contemporaine
written by Alina Van Nelson
Has been approved for the Department of French and Italian

Warren Motte

Elisabeth Arnould-Bloomfield

Date : _____

The final copy of this thesis has been examined by signatories, and we find that both the content and the form meet acceptable presentation standards of scholarly work in the above mentioned discipline.

Van Nelson, Alina (Ph.D., Department of French and Italian)
Le désœuvrement dans la littérature française contemporaine

Thesis directed by Professor Warren Motte

La théorie littéraire est devenue, de nos jours, un domaine où les données traditionnelles ne fonctionnent plus que de manière générique. Le désir des écrivains d'explorer les limites de la pratique de l'écriture, d'un côté, et la pratique d'une critique littéraire se franchissant de toutes les frontières censées distinguer littérature, philosophie ou analyse littéraire, d'autre côté, sont redevables de cet élargissement de la littérature, tout comme de celui de la critique littéraire. Dans ce contexte, les écrits de Maurice Blanchot constituent une pierre de touche. La séduction qu'ils exercent sur plus d'une génération a sa source au moins en partie dans la fascination que le critique éprouve envers l'idée de mort comme dehors absolu qui hante l'expérience d'écriture, tout comme du rapport inextricable qu'il dresse entre la littérature et la mort en tant qu'expérience inatteignable dans l'ordre du vivant. La notion de désœuvrement devient fondamentale pour ma recherche grâce à son pouvoir de nommer cet espace auquel l'écriture permet d'avoir accès tout en désignant son déport constant par rapport à ce même acte de nommer.

Le but de cet essai est d'explorer thématiquement comment ces suppositions théoriques se déploient au niveau de la pratique d'écriture dans le cas de cinq auteurs contemporains : Christian Oster, Eric Laurent, Christain Gailly, Marie Redonnet et Lydie Salvayre. Il est mon propos de montrer que tous ces écrivains sont préoccupés par ce fantôme de la mort, du dehors, du vide, du désœuvrement, mais aussi que cette thématique est strictement reliée à la problématique de la littérature, à l'expérience de l'écriture. Chacun des univers romanesques étudiés déploie sans doute des thèmes et stratégies diverses pour ce faire, mais ce qui les réunit est une constante réflexion sur ce que la littérature, la parole, le livre signifient de nos jours.

L'introduction explore les contextes où la notion de désœuvrement s'insère dans deux livres de Blanchot, L'espace littéraire et Le livre à venir, tout aussi bien que dans son article "La littérature et le droit à la mort". L'étude de ces occurrences me sert de points de repère dans mon approche des cinq auteurs choisis. Un chapitre est consacré à chaque écrivain, où j'essaie de m'appropriier leur espace romanesque par le biais du désœuvrement, dans le but de montrer comment la réflexion sur la littérature est inséparable de l'idée de mort, de vide, dans chacun de ces cinq univers romanesques.

Table de matières :

I.	INTRODUCTION	1
II.	CHAPITRE 1 : Christian Oster et le désœuvrement	30
	Le désœuvrement du narrateur ostérien	32
	Ce que c'est que mal voir	38
	Le désœuvrement de l'image	46
	Aimer ou mourir	53
	L'œuvre : que devient-elle ?	61
III.	CHAPITRE 2 : Eric Laurent et le désœuvrement de l'écriture	74
	Le travail du désœuvrement dans l'écriture	77
	Le travail du désœuvrement dans les récits à la troisième personne	88
	L'œuvre et le désœuvrement	109
IV.	CHAPITRE 3 : Christian Gailly et le désœuvrement de l'histoire	116
	La beauté entre pouvoir de voir et pouvoir de dire	120
	Le danger de la beauté	130
	L'œuvre, qu'en est-il ?	152
V.	CHAPITRE 4 : Marie Redonnet ou le désœuvrement de l'écriture	161
	Le désœuvrement de l'instance narrative	166
	Le désœuvrement des personnages et de l'histoire	178
	Le désœuvrement de l'écriture	196
VI.	CHAPITRE 5 : Lydie Salvayre et le désœuvrement du roman	203
	Le désœuvrement de la parole	206
	Le désœuvrement de l'histoire	218
	Le désœuvrement du livre	235
	Notes	245
	Bibliographie	254

Introduction
Le désœuvrement dans la littérature française contemporaine

Dans son essai “The Literature of Exhaustion” publié en 1969, John Barth suggère que la littérature ne peut plus embrasser ses formes d’existence ‘traditionnelles’ et qu’elle doit s’approprier sa propre fatigue, son propre épuisement. L’auteur spécifie le sens qu’il donne aux mots du titre : “By ‘exhaustion’ I don’t mean anything so tired as the subject of physical, moral, or intellectual decadence, only the used-upness of certain forms or the felt exhaustion of certain possibilities – by no means a cause for despair” (The Friday Book 64). Il s’agit donc principalement d’un certain mode d’existence de la littérature, de certaines possibilités minées par leur usure. La littérature continue d’exister sous toutes les formes, mais Barth parle d’un type spécial de littérature, à savoir de celle qui ne parle que d’elle-même et devient sa propre question. Cette lignée critique qui s’intéresse à ce mode de survivance de la littérature à sa propre exhaustion inclut aussi Maurice Blanchot, penseur dont l’œuvre est une interrogation constante de la littérature et de l’expérience particulière de l’écriture qu’elle rend possible.

Si apparemment une partie de la littérature de nos jours perd cette partie d’elle-même qui répondait à l’ancienne exigence de la représentation, elle s’enrichit par un changement dans la nature des questions qui se rattachent à son existence. Il ne s’agit plus de se demander comment la littérature arrive à donner une certaine image de la réalité, mais de trouver, autour de la création de cette image, toutes les questions sur ce qui rend cette image possible. La littérature n’est plus forcément une question portant sur son essence, mais sur la possibilité de son existence. Ce seul aspect a préoccupé Maurice Blanchot durant toute sa vie, dans des textes où fiction, théorie, philosophie, littérature, critique se mélangent et se confondent. En citant David Carroll qui parle de la contamination de la relation entre littérature et philosophie chez Blanchot,

John Gregg pense que chacun des textes blanchotiens obéit à la loi d'une "hybrid nature", qu'il s'agisse de texte "narrative, critical, or fragmentary" (Gregg 9). Dans son article "The Critical Turn: Blanchot Reads des Forêts", Dominique Rabaté trouve que ce type d'écriture est la tendance de toute une époque : "Starting in the fifties, the blurring between reflective text, commentary, and philosophical discussion makes the generic makes the generic status of Blanchot's text even more uncertain" (76).

La question portant sur la possibilité de l'existence de la littérature, malgré sa persistance le long de l'œuvre de Blanchot, est posée dans chacun de ses écrits de manière légèrement différente. Il n'arrête pas de se demander comment la littérature est possible et comment elle survit à sa création, ce qui se passe avec le créateur et le lecteur une fois l'œuvre créée, quel est le destin de cette œuvre dans l'histoire. Comme toute sa génération soumise aux troubles d'une époque tourmentée, Blanchot puise les sources de son interrogation dans l'expérience et sa possibilité, dans ce cas de l'expérience littéraire. Son écriture jaillit de la fascination du regard posé sur certaines expériences considérées comme exemplaires pour la littérature ; Mallarmé, Kafka, Artaud, Proust, Hölderlin et d'autres encore constituent les repères de cette pensée qui a l'air de se chercher au fur et à mesure qu'elle avance péniblement dans le déchiffrement du texte. Et pourtant ce texte reste intact. Le critique a le mérite de pratiquer cette écriture "modeste" qui parle d'expérience littéraire en gardant comme un respect immodéré pour le livre, écriture unique développée autour de la question centrale de l'espace littéraire. Cette dernière notion perd presque tout caractère spatial pourtant, étant engendrée non seulement par chaque expérience individuelle d'écriture, mais aussi par chaque essai d'écrire du même écrivain. L'espace littéraire n'est plus l'espace tel qu'il ressort de la lecture du texte, ni l'espace formé par les idées esthétiques de l'auteur, mais la zone où celui-ci doit se mouvoir pour que l'écriture soit possible,

où l'œuvre paraît se laisser apercevoir, où elle semble être sur le point de rejoindre son origine perdue. Si cet espace, de par la nature de cette expérience qui le rend possible, reste toujours un point à atteindre, inatteignable, il ne faut surtout pas cesser de le quitter du regard, de l'interroger, d'essayer d'appréhender les conditions de son existence et comment sa possibilité sous cette forme détermine la spécificité de l'expérience littéraire.

Aussi Blanchot croit-il que les réponses à ces questions se trouvent dans le récit, et non plus dans le roman. Le récit représente pour Blanchot la forme littéraire qui, tout en racontant une histoire, laisse entendre le murmure continu de la question essentielle ; comme dans un palimpseste, le texte laisse entrevoir entre ses lignes non plus la relation d'un événement, mais l'événement lui-même dans son ambiguïté essentielle. La question essentielle n'y poursuit plus aucune essence, mais seulement la possibilité de l'expérience littéraire et les conséquences de cette possibilité pour la pensée moderne et pour l'être, le statut ontologique de l'œuvre littéraire.

Il est possible de penser que les idées de Blanchot ne sont peut-être pas tellement originales puisque toute sa génération s'en préoccupe¹. Pour ma part, ce qui m'intéresse dans ce discours critique, c'est la notion de désœuvrement et la façon dont elle évolue dans L'espace littéraire, d'essayer d'en saisir les caractéristiques et la portée strictement littéraires, de constituer l'ensemble de ses traits dans quelques figures privilégiées que j'étudierai par la suite dans le cas de cinq romanciers français contemporains. Je trouve que la notion de désœuvrement est particulièrement pertinente pour une analyse littéraire par le fait qu'elle dessine un espace différent, où le dehors ne renvoie plus nécessairement à un dedans, mais à un vide qui inclut les deux à la fois. Le désœuvrement contribue également à configurer différemment les relations complexes et circulaires qu'œuvre, auteur, lecteur, entretiennent à l'intérieur de ce nouvel espace littéraire tel qu'il ressort des écrits blanchotiens, et à s'assurer en même temps du contact et du

non contact entre les éléments participant à constituer cet espace. En dernière instance, le mouvement du désœuvrement tel que Blanchot le conçoit et le décrit correspond à une disparition des limites entre dedans et dehors, entre ce qui est strictement littéraire et ce qui ne l'est pas, entre ce qui est théorie et ce qui ne l'est pas. L'attraction de cette idée postmoderne est probablement la mieux illustrée par la fameuse phrase de Derrida "Il n'y a pas de hors-texte" (De la grammatologie 227). Le désœuvrement s'offre de la sorte comme un outil adaptable aussi bien à l'œuvre qu'à son auteur et lecteur. Son appartenance à chaque élément, doublée du refus de se soumettre à cette appartenance même, confère à la notion de désœuvrement une fluidité séduisante.

Le texte principal sur lequel je fonde ma recherche est L'espace littéraire, car cette collection d'essais publiée pour la première fois en 1955 pose déjà toutes les questions pertinentes pour ma démarche, et, d'autre part, laisse pressentir tous les développements ultérieurs. Compte tenu des connotations du désœuvrement, j'ai considéré nécessaire de m'appuyer aussi sur la description du mythe d'Ulysse ouvrant Le livre à venir (1959), pour équilibrer et clarifier la description du mythe d'Orphée que le premier recueil fournit. Je me sens également obligée de recourir à un essai que tous les critiques trouvent fondamental pour le tournant que la pensée de Blanchot a enregistré à la fin des années 1940, à savoir "La littérature et le droit de mort", publié en 1948 dans Combat et en volume dans La part du feu en 1949. Cet essai oriente de manière définitive la pensée de Blanchot vers ce qui, dans l'expérience de la littérature, s'apparente à l'expérience de la mort ; or la figure de la mort fait partie, comme on verra, de l'ensemble des figures du désœuvrement qui m'intéresse.

La notion de désœuvrement me paraît refléter le mieux le domaine littéraire. Plus que les notions blanchotiennes de *il y a*, de *neutre*, de *passivité*, d'*errance*, le désœuvrement rend

explicite ce mouvement paradoxal que l'écriture met en place et inclut déjà le noyau dur des autres concepts que le critique utilise. La structure du mot lui-même renvoie à la fois à l'importance de l'*œuvre*, à la façon dont la main qui écrit évolue entre un état et un processus, à la manière dont l'œuvre ne peut que se défaire dans le livre produit. Aussi me semble-t-il que le désœuvrement est la notion la plus apte à être appropriée pour l'application pratique sur un corpus de romans. On doit sans doute, comme on le verra, renoncer à une certaine partie de ses traits pour la rendre opérationnelle. Cela veut dire trahir deux fois les intentions de Blanchot : tout d'abord, trancher de ce concept ce qui s'y réfère à la communauté, à l'éthique ; et d'autre part recourir à la transitivité du langage qu'il déteste, rendre productrice une négativité qu'il voudrait conserver intacte, fructifier, une fois de plus, la négation en faisant rétrécir la zone d'ombre que Blanchot voulait préserver dans tout objet littéraire. En assumant ces "défauts" d'approche, on peut poursuivre une étude du désœuvrement chez les auteurs choisis (Marie Redonnet, Lydie Salvayre, Christian Gailly, Éric Laurent et Christian Oster) pour analyser la manière dont le roman français contemporain internalise, à travers certaines figures privilégiées, le dehors, le vide, l'espace ambigu où l'écriture se déploie à la recherche de son origine, de sa propre possibilité.

Mais qu'est-ce que le désœuvrement ? Blanchot recourt à ce mot de manière intermittente. Il l'utilise beaucoup dans la première partie de L'espace littéraire, semble l'oublier complètement pour se le rappeler vers la fin où il acquiert de nouvelles dimensions, comme si la réflexion sur la littérature devrait obligatoirement passer par la présence intermittente de ce mot. La première partie du livre accentue les traits du désœuvrement en rapport avec l'écrivain et l'œuvre à la fois : "Remarque qu'il faut peut-être retournerⁱⁱ, car l'écrivain ne serait-il pas mort dès que l'œuvre existe, comme il en a parfois lui-même le pressentiment dans l'impression d'un

désœuvrement des plus étranges ?” (EL 16). Plusieurs choses se remarquent dans cette question qui clôt la sous-section appelée “L’œuvre, le livre”. Le caractère doublement dubitatif exprimé par la forme interrogative et l’adverbe *peut-être* s’accompagne de la double connotation que Blanchot donne au désœuvrement : c’est la mort de l’auteur après la création de son livre, mais aussi la mort de l’œuvre au sein du livre créé. Inversement par rapport à la conception romantique du créateur qui n’est inspiré qu’une fois exposé à une voix qui ne se laisse entendre que dans un désœuvrement blasé qui rend l’écriture possible, l’auteur ne se découvre comme auteur qu’à la fin de l’écriture, quand il est soulagé du poids de l’œuvre, éloigné, écarté contre sa volonté. Le point final libère le livre de son auteur et le donne au monde, et dans ce mouvement deux trahisons adviennent : la trahison du livre par rapport à son auteur, mais aussi par rapport à l’idée d’œuvre elle-même, qui se distancie du livre pour en devenir hantise de l’origine. L’auteur lui-même entretient une position latérale par rapport à l’œuvre donc : “Celle-ci [l’œuvre] est la décision même qui le congédie, le retranche, qui fait de lui le survivant, le désœuvré, l’inoccupé, l’inerte dont l’art ne dépend pas” (EL17).

Mais cette manière excentrique dont l’auteur survit à ce qu’il crée se superpose à sa non-appartenance à l’espace de l’œuvre dès le début, dès avant le commencement :

En elle [la parole], le poème est proche de l’origine, car tout ce qui est originel est à l’épreuve de cette pure impuissance du recommencement, cette prolixité stérile, la surabondance de ce qui ne peut rien, de ce qui n’est jamais œuvre, ruine l’œuvre et en elle restaure le désœuvrement sans fin. [...] Jamais le poète, celui qui écrit, le “créateur”, ne pourrait du désœuvrement essentiel exprimer l’œuvre. (EL 35)

Aussi la création du livre exclut-elle l'auteur de l'espace de l'œuvre, mais en même temps confirme le fait que cette exclusion n'est pas qu'un processus, mais aussi un état, une non-appartenance définitive, déjà en place avant l'écriture du livre, dont l'auteur a le pressentiment, mais qu'il n'éprouve qu'une fois le livre fini, dans le mouvement qui l'éloigne simultanément de son livre et de l'œuvre. De la sorte l'œuvre est ainsi ce vers quoi les intentions de l'auteur se dirigent au moment de l'écriture, le point où il voudrait que son livre aboutisse mais qui reste, de par la façon dont Blanchot conçoit l'expérience littéraire, l'inatteignable même. Inatteignable que celui qui écrit n'arrête de poursuivre à travers les recommencements divers auxquels il lui faut se rendre sous l'exigence d'écrire. Cette nécessité d'écrire qui s'affirme dans tous les recommencements requis par l'expérience littéraire, se situe à l'intersection d'une surabondance devinée plutôt que ressentie et d'une impuissance, d'un désœuvrement dont rien ne peut être fait. Dans cet état qui lui permet de saisir à la fois son impuissance à faire œuvre et la prolixité qui l'attend, l'écrivain n'a qu'à recommencer l'impossible, à s'adonner de nouveau à une expérience d'emblée vouée à l'échec dans la mesure où l'œuvre ne pourra que s'éloigner de l'auteur avec chaque clôture de texte.

Le point où le livre voudrait aboutir, "l'ambiguïté même", a pour Blanchot une signification ontologique car il a un rapport direct à l'être :

D'un côté, en l'œuvre, il [ce point] est ce que l'œuvre réalise. [...] Mais, en même temps, il est "présence de Minuit", l'en deçà, ce à partir de quoi jamais rien ne commence, la profondeur vide du désœuvrement de l'être, cette région sans issue et sans réserve dans laquelle l'œuvre, par l'artiste, devient le souci, la recherche sans fin de son origine. (EL 46)

À partir de ce moment, le désœuvrement déborde le pur littéraire et trouve une échappatoire dans l'ontologique. Déjà s'y installe la répétition incessante de ce qui n'a ni début ni fin, le domaine du négatif qui existe sans ne plus rien produire, qui échappe à toute tentative d'appréhension dialectique.

Pourquoi Blanchot accorde-t-il tellement d'importance au désœuvrement ? Parce que cette notion devient le point de départ d'une réflexion qui vise "le moment le plus caché de l'expérience" (EL 48). En cela, il rejoint les préoccupations de son ami Georges Bataille, mais il se garde de quitter le rivage de la littérature, au moins dans L'espace littéraire. D'une certaine manière, l'approche blanchotienne de la littérature traduit ce même mouvement de biais par rapport à l'ontologique : il en parle comme par détour, visant le centre tel qu'il est vu depuis le cercle que l'expérience et la poursuite de l'expérience décriventⁱⁱⁱ. Quand Blanchot parle de Mallarmé, de Rilke ou de Kafka, il le fait en analysant des textes le plus souvent périphériques à l'œuvre de ces écrivains : des lettres, des pages de journal, des notes éparses, comme si l'essentiel que l'œuvre dit se dit mieux autre part ; ou au contraire, comme si le centre ne peut pas être regardé en face, il faut le contourner, le conjurer, le tenir en un respect suspect.

Toute l'écriture blanchotienne obéit à cette exigence de circularité qui veut qu'on parle de ce dont on ne peut nullement parler, comme la section "La profondeur vide du désœuvrement" de L'espace littéraire en témoigne. Le langage y devient un autre repère dans l'analyse, non le langage commun, mais la parole qui sans cesse existe comme au-dessus du monde, en dehors de toute valeur de travail ou d'action, qui n'a plus de référence dans ce monde qui est le nôtre, le langage tel qu'il peut exister après que le travail de la négation s'est terminé. C'est ce langage que celui qui écrit doit entendre, doit faire taire pour que l'écriture puisse advenir. Dans ce langage personne ne parle plus, comme la fin de la section l'indique, celui qui

écrit n'y est plus personne, n'y est déjà plus personne, il n'y est que le masque d'un *il y a*, d'un *neutre* qui seront dans ses livres tardifs l'objet d'une analyse détaillée mise au service de la communauté.

Après cette section dédiée au désœuvrement, Blanchot paraît l'abandonner pour quelque quatre-vingts pages, pour y revenir au moment où il parle de l'analogie suicide-art. Dans son écriture, l'expérience de l'écriture est continuellement mise en parallèle avec l'expérience de la mort ; l'homme qui décide de se donner la mort et celui qui écrit partagent un malentendu du même type : "Writers fall into the same trap as do suicide victims except that instead of taking one death for the another, 'la mort contente' for 'le mourir,' they mistake the book for the work, 'le livre' for 'l'œuvre'" (Gregg, Maurice Blanchot and the Literature of Transgression, 36). Dans "La littérature et le droit à la mort" Blanchot parle de l'impossibilité de mourir dans les mêmes termes qu'il utilisera dans L'espace littéraire pour parler de l'impossibilité d'atteindre à l'œuvre :

Mais mourir, c'est briser le monde ; c'est perdre l'homme, anéantir l'être ; c'est donc aussi perdre la mort, perdre ce qui en elle et pour moi faisait d'elle la mort.

[...] quand je meurs, cessant d'être un homme, je cesse aussi d'être mortel, je ne suis plus capable de mourir, et la mort qui s'annonce, me fait horreur, parce que je la vois telle qu'elle est : non plus la mort, mais impossibilité de mourir. (PF 339)

Ces mots rappellent ceux du début du même essai où le critique décrit comment l'écrivain se sent désemparé lors de l'appropriation de son œuvre par les lecteurs, comment ce maniement de son œuvre par les autres change son livre en un autre et détruit la pureté de l'œuvre telle qu'elle a pu être conçue par l'écrivain au moment de l'écriture. Tant qu'on écrit, l'œuvre reste possible, mais une fois lue, elle devient impossibilité de l'œuvre, tout comme mourir devient impossibilité de mourir.

En décrivant dans L'espace littéraire comment se donner la mort détruit la possibilité de mourir, Blanchot utilise de nouveau le mot désœuvrement : “peut-être est-ce ‘Je’ qui la donne [la mort], mais ce n’est plus moi qui la reçoit, et ce n’est pas non plus ma mort – celle que j’ai donnée – où il me faut mourir, mais celle que j’ai refusée, négligée, et qui est cette négligence même, fuite et désœuvrement perpétuels” (EL 134). L’accent y est mis sur la perte, la fuite, ce qui échappe à jamais à tout geste d’appropriation de l’expérience humaine, dans ce cas, l’expérience de la mort que je me donne et qui par là même m’échappe à jamais. Le propre de l’expérience de la mort et de l’expérience littéraire est d’obéir à un même principe : ce qu’on vise, n’est jamais là. Le désœuvrement se fait ainsi le négatif à l’état pur, ce qu’on ne peut pas faire sien par le langage, ce qu’on ne peut que tenter d’appréhender par ce que Blanchot appelle la parole, ce qui est toujours là quand tout a disparu, après que le travail de la négation s’est terminé. Dans le cas de l’œuvre, le désœuvrement s’installe entre l’espace du livre et celui de l’œuvre convoitée, espace où la main qui écrit séjourne pendant la fièvre de l’écriture.

Si Blanchot choisit de mettre en évidence la perte plutôt que la surabondance et la prolixité qu’il a déjà remarquées, c’est pour faciliter l’application de ce concept jusqu’ici gardé pur sur un texte de Mallarmé :

Igitur est une tentative pour rendre l’œuvre possible en la saisissant au point où ce qui est présent, c’est l’absence de tout pouvoir, l’impuissance. Mallarmé sent ici profondément que l’état d’aridité qu’il connaît est en relation avec l’exigence de l’œuvre, n’est pas une simple privation de l’œuvre, ni un état psychologique qui lui serait propre. (EL 135)

Les mêmes mots utilisés auparavant pour décrire le désœuvrement de l’être sont maintenant mis au service de la description de l’exigence de l’œuvre : l’absence de pouvoir, l’aridité, un certain

état psychologique, ce qui fait partie de la définition littérale du mot; pourtant, Blanchot s'abstient de recourir au mot proprement dit. On est dans le même espace de l'impuissance, de l'écart par rapport au monde qu'on connaît tous, où le langage est pouvoir, nomme les choses, les organise et transforme en pouvoir leur côté absent, celui qui appelle la mort. C'est exactement cette qualité de la présence de l'absence au sein des mots que Blanchot analyse par la suite, et la manière dont il emploie le mot *désœuvrement* dans ce chapitre entier est révélatrice pour ancrer cette notion plus solidement dans l'espace critique blanchotien.

Ce chapitre consacré à l'expérience d'Igitur parle de l'absence rendue présente dans le scintillement des mots, des trois mouvements de la mort, de Minuit et de l'acte qu'il constitue, de la catastrophe d'Igitur et finalement d'Un coup de dés. Le désœuvrement, ou son ombre non nommée, se place, comme on l'a vu, dans l'ouverture du chapitre. Mais la première apparition du mot tel quel se produit juste avant la discussion sur la mort, et nous fait nous retourner de nouveau vers le domaine ontologique : “quand il n'y a rien, c'est le rien qui ne peut plus être nié, qui affirme, affirme encore, dit le néant comme être, le désœuvrement de l'être” (EL 138). L'absence aboutit maintenant à s'affirmer, à s'installer dans la parole pour affirmer le néant de l'être, le vide qui s'affirme quand plus rien ne subsiste. C'est à peine à ce moment que peut s'installer le travail de Minuit, de “l'autre nuit”, comme Blanchot l'appelle dans son interprétation du mythe d'Orphée, le travail de la mort au sein du chant. Le désœuvrement devient le point aveugle, le tremplin depuis lequel le poème peut commencer, sans que le verbe “pouvoir” traduise, dans ce contexte, une possibilité ou un pouvoir. Et quand Blanchot se prépare à clore ce chapitre sur Mallarmé il parle justement de l'impuissance : “comme si l'impuissance devait nous apparaître sous sa forme la plus ruinée, là où elle n'est que misère et abandon, l'avenir dérisoire d'un extrême vieillard dont la mort n'est qu'un désœuvrement inutile” (EL

150). L'impuissance de mourir et l'impuissance d'écrire y sont inextricablement mêlées et rapportées à cette présence-absence de l'œuvre que le désœuvrement abrite. Comme une ombre, il s'accompagne de cette fatigue dont Blanchot a déjà parlé dans une section consacrée au "Besoin d'écrire"^{iv}, de cet "état psychologique" mentionné en passant dans le chapitre sur Mallarmé. Le désœuvrement devient de la sorte ce qui, en partant d'une subjectivité en faute d'elle-même, en perte d'elle-même, permet de faire le saut du néant de l'être vers l'œuvre, vers le livre, vers l'écriture qui deviennent ainsi cet autre de la mort.

Après avoir esquissé ce rapport entre désœuvrement de l'être et celui de l'œuvre par l'intermédiaire du désœuvrement de la parole, Blanchot arrête de recourir à ce mot pour quelque soixante-dix pages. Il s'en rappelle comme par hasard quand il commence à parler de l'inspiration, dans la section sur "Le dehors, la nuit". Cette fois-ci, l'emplacement du mot suggère d'autres connotations : il appartient plutôt à la zone définie par une extériorité absolue, par un dehors impossible à interioriser simplement parce que les limites n'existent pas, détruites qu'elles deviennent dans cette nuit seconde, autre versant de la nuit commune et qui n'est qu'une construction du jour. Il glisse sensiblement vers l'intérieur de l'espace littéraire tel que Blanchot l'envisage, se rapportant intimement à ce qui rend l'expérience littéraire possible et particulière de nos jours. Le désœuvrement apparaît, à la fin de ce chapitre, comme une exigence à laquelle il faut obéir, comme ce qu'il a de plus authentique (même si Blanchot se méfie tellement de ce mot) dans l'expérience littéraire.

En parlant des différentes attitudes que les écrivains peuvent adopter dans la vie réelle, Blanchot distingue entre ceux qui obéissent à la première nuit et se laissent attirer dans le monde des prix, des récompenses, donc du travail et de l'action, du jour à la fin duquel on peut dormir et se reposer, et ceux qui se soumettent à la deuxième nuit, ceux qui ne trahissent pas "l'erreur de

leur désœuvrement” avec la même “mauvaise conscience” (EL 224) que les premiers, ceux qui ne trouvent dans le jour comme dans la nuit que le manque de repos. Le désœuvrement devient donc le critère qui démarque les “vrais” écrivains de ceux qui préfèrent à la “vraie” littérature à une gloire qui leur assure un certain statut social.

À ce moment-là Blanchot discute le mythe d’Orphée où la dichotomie établie entre les écrivains se reflète, d’une part, dans la dichotomie entre la nuit et l’autre nuit, la Nuit essentielle, celle dans laquelle l’écrivain doit se perdre pour entendre le chant perdu dans la nuit, et d’autre part dans le regard ambigu d’Orphée qui doit et ne doit pas regarder en arrière, qui ne veut pas perdre Eurydice mais doit le faire pour la retrouver dans ce qu’elle a de plus profond, caché et mystérieux. Ce n’est qu’après avoir touché à ce mythe que Blanchot peut se lancer dans le chapitre consacré à l’inspiration, où l’écrivain se définit par ce mouvement ambigu qui le met en contact en même temps avec les mots de tous les jours et avec “la parole désœuvrée dont il ne peut rien être fait” (EL 240). Cette parole a pourtant un compagnon à l’intérieur de cet espace défini par l’errance nécessaire, l’aridité et la surabondance :

Plus l’inspiration est pure, plus celui qui entre dans l’espace où elle l’attire, où il entend l’appel plus proche de l’origine, est démuné, comme si la richesse à laquelle il touche, cette surabondance de la source, était aussi l’extrême pauvreté, était surtout la surabondance du refus, faisait de lui celui qui ne produit pas, qui erre au sein d’un désœuvrement infini. (EL 240)

Le désœuvrement vient ainsi, dans ce paragraphe, parler de l’expérience de la parole que le poète inspiré fait, mais aussi de l’espace où il est obligé à se perdre et errer pour avoir accès à cette parole neutre, impersonnelle, qui le fait se sentir plus près des sources, du chant d’Orphée. De

cette façon le désœuvrement devient insensiblement dynamique et instable, suivant les mouvements ambigus de l'erreur à laquelle tout écrivain doit se rendre.

Le critique admire le surréalisme et André Breton pour la conséquence avec laquelle ce mouvement poursuit “de concilier l'inconciliable et de trouver l'œuvre, là où il lui faut s'exposer au désœuvrement essentiel”. Dans un renversement que certains critiques trouvent typique pour l'écriture blanchotienne, le rapport entre œuvre et inspiration change de sens, l'œuvre ne devient que la “voix vers l'inspiration” et le désœuvrement devient, d'errance stérile au sein d'un espace caractérisé fondamentalement par l'absence de l'œuvre, source de bonheur, réussite partielle qui garantit l'expérience littéraire contre un simple échec. Dans ce mouvement de retour, “cette pauvreté aride devient la plénitude de l'inspiration” (EL 245), le travail de l'écrivain se transpose dans le don qui lui est fait à travers l'œuvre. L'espace littéraire que Blanchot poursuit semble ici élargir indéfiniment ses limites pour tout faire entrer dans l'expérience littéraire : le travail, même si ce n'est que pour le nier, l'œuvre, l'inspiration, le bonheur, fût-il partiel, l'expérience au sens le plus large du terme. On peut se demander si la notion de limite a encore du sens dans un espace tellement généreux et affranchi où littéraire et non littéraire se côtoient et se joignent.

À partir de la section du livre qui suit, et qui traite de “L'œuvre et la communication,” le mot “désœuvrement” et ses dérivés n'apparaissent plus, comme si leur action s'exerçait uniquement dans cet espace qu'ils ne cessent pourtant pas de forcer. La communication, l'ouverture de l'œuvre au dehors ne se passe plus dans le sens du désœuvrement, au moins non pas du mot tel qu'il est défini par ce recueil d'articles. Son apparition suivante se produit dans les marges du livre, dans les annexes, dans l'introduction aux “Deux versions de l'imaginaire”, avant qu'il ne discute “L'image” et “La ressemblance cadavérique”, comme si sa position ne faisait que confirmer son étroit rapport, soit-il périphérique, avec la mort et l'image. Il me paraît

que la position du mot dans ces annexes dit quelque chose d'essentiel sur la manière dont le désœuvrement s'intègre dans l'ensemble de la théorie que Blanchot construit de la littérature ; tout en étant essentiel au début, au milieu et à la fin de l'écriture, le désœuvrement garde une position excentrique, marginale qui lui confère une liberté à même d'affecter en permanence l'ensemble du processus d'écriture, de le changer et de lui interdire de se figer en quoi que ce soit. On peut comparer son fonctionnement à celui du *parergon* analysé par Jacques Derrida dans le livre éponyme, élément qui n'appartient pas vraiment à l'œuvre d'art mais entretient une position excentrique par rapport à celle-ci^v qui lui permet de forcer le cadre de l'œuvre, de poser des questions sur ce qui est vraiment au centre de l'œuvre, sur ce qui en fait la spécificité.

Dans ce dernier contexte de L'espace littéraire, en parlant de l'objet en train de devenir image, Blanchot décrit ainsi la transformation que celui-là subit :

Dans l'image, l'objet effleure à nouveau quelque chose qu'il avait maîtrisé pour être objet, contre quoi il s'était édifié et défini, mais à présent que sa valeur, sa signification est suspendue, maintenant que le monde l'abandonne au désœuvrement et le met à part, la vérité en lui recule, l'élémentaire le revendique, appauvrissement, enrichissement qui le consacrent comme image. (EL 343-4)

Par l'abandon de l'objet au désœuvrement, l'objet perd sa vérité pour accéder à l'élémentaire, au monde de la chair, de ce qui ne peut pas être fructifié par l'action de la négation, de ce qui réside entièrement dans sa qualité d'image, de cadavre, d'espace où l'appauvrissement et l'enrichissement sont égaux. Cette métamorphose que l'objet doit assumer pour devenir image évoque celle que le désœuvrement doit suivre pour aboutir à l'œuvre : en abandonnant la plénitude de l'être, en se réfugiant dans le vide d'une parole qui n'a plus rien à dire par rapport à un monde où l'action et le travail sont devenus nuls, en poursuivant cette œuvre à laquelle il sait

bien qu'il ne peut accéder, il assume à la fin du livre sa position marginale tout en s'assurant une efficacité théorique et opérationnelle. Car le désœuvrement, malgré la mobilité que Blanchot lui confère, reste un concept qui permet de traverser les différents facteurs impliqués dans l'expérience littéraire : écrivain, livre, lecteur, langage et de les relier dans un ensemble théorique où les liens sont extrêmement denses et lâches à la fois. L'œuvre ne peut plus exister en dehors de son auteur ou de son lecteur ou du langage dont elle ressort.

Dans Le livre à venir, le mot n'est utilisé que de manière extrêmement parcimonieuse. On ne l'enregistre qu'une fois, à la fin du "Chant des Sirènes" où l'on nous rappelle comment être écrivain signifie unifier dans une union incertaine des aspects opposés. Jean Santeuil, nous dit le critique, "nous montre comme les grands écrivains sont menacés et combien il leur faut d'énergie, d'inertie, de désœuvrement, d'attention, de distraction, pour aller jusqu'au bout de ce qui se propose à eux" (LV 37). Le mot y est placé de manière stratégique, entre deux couples d'antonymes, mais dépourvu, lui-même, de paire, comme s'il ne pouvait en avoir aucune, comme si à son intérieur les contraires se fondaient en une synthèse imparfaite. Et elle reste éminemment imparfaite puisque le mot garde les traces de cette soudure-déchirure qui le forme : dés-œuvre-ment. La structure du mot rappelle et l'union sans unité des contraires, et le mouvement du processus, et la stabilité de l'état qu'il représente, et l'énergie dont les écrivains doivent faire preuve tout aussi bien que la passivité avec laquelle ils doivent attendre que l'œuvre vienne vers eux, sans qu'aucun de ces éléments soit prépondérant.

Malgré cet oubli du mot dans la plupart du Livre à venir, Blanchot se le rappelle comme par hasard dans la section "Où va la littérature ?" La seule fois où le critique l'utilise de manière différente par rapport aux usages antérieurs avant cette section, c'est quand il parle de "l'usage difficile de la critique" pour illustrer la difficulté des critiques à lire. Si le poète doit attendre

dans son désœuvrement pour que le langage se taise et que la parole commence à parler en lui, le critique doit, lui aussi, “parvenir à ce moment où, n’ayant rien lu de tous les livres, il se heurtera peut-être à lui-même, dans le désœuvrement qui lui permettrait enfin de commencer à lire, si depuis longtemps il n’était à son tour devenu auteur” (LV 207). Ainsi le désœuvrement se meut dans un mouvement d’expansion qui lui permet de toucher même au domaine critique, même s’il s’agit d’une critique particulière, comme celle que Blanchot lui-même écrit : cette écriture qui préserve l’espace pur de l’œuvre, qui n’opère que par des mouvements périphériques, sans trop toucher au corps proprement-dit de l’œuvre, dans l’espoir de faire pressentir au lecteur ce que le livre englobe d’œuvre, la partie qui ne se laisse pas dire mais simplement appréhender par une certaine expérience de la lecture qui se plie selon le mouvement de l’écriture.

Dans la section “Où va la littérature ?”, le désœuvrement est utilisé pour parler de l’œuvre et de la parole, comme dans L’espace littéraire. Mais quand Blanchot cesse de l’utiliser il commence à aborder la question de l’impersonnalité, comme il a fait dans les annexes à L’espace littéraire lors de l’analyse de l’image. On dirait que le désœuvrement assure une fonction phatique entre les notions centrales de la théorie blanchotienne, car il figure toujours immédiatement avant une analyse nouvelle dont la compréhension est facilitée par le fonctionnement du désœuvrement déjà expliqué, tout comme dans la théorie linguistique de Roman Jakobson il y a avait des éléments qui servaient à vérifier en permanence le canal, la communication entre les éléments impliqués dans cette communication. C’est comme cela que, en décrivant la relation entre œuvre et écrivain dans le contexte de l’exigence de l’impersonnalité, Blanchot recourt aux mêmes termes qu’il a auparavant utilisés pour décrire le désœuvrement dans d’autres contextes :

l’œuvre demande cela, que l’homme qui écrit se sacrifie pour l’œuvre, devienne

autre, devienne non pas un autre, non pas, du vivant qu'il était, l'écrivain avec ses devoirs, ses satisfactions et ses intérêts, mais plutôt personne, le lieu vide et animé où retentit l'appel de l'œuvre. (LV 293)

ou encore :

parce qu'elle [l'œuvre] prive ce vivant du monde en lui donnant pour séjour l'espace de l'imaginaire ; et c'est en partie, en effet, le malaise d'un homme tombé hors du monde et, dans cet écart, flottant éternellement entre l'être et le néant, incapable désormais de mourir et incapable de naître, traversé de fantômes, ses créatures, auxquels il ne croit pas et qui ne lui disent rien. (LV 294)

Je trouve particulièrement intéressante la manière dont l'écrivain doit se faire écart vide pour accueillir l'œuvre et s'en faire l'écho. Mais est-ce si facile de se faire l'écho de l'œuvre, de cette parole neutre, inapprochable, impossible à accueillir, mais qu'il faut pourtant essayer de rendre ? Pour répondre à cette question, il faut revenir dans L'espace littéraire pour s'arrêter un moment sur le mythe d'Orphée et dans Le livre à venir pour le mythe d'Ulysse.

Le mythe d'Orphée prend place au milieu de L'espace littéraire dans le chapitre consacré à l'inspiration, pour être le centre décentré du livre dans son entier, comme Christophe Bident l'observe (287). Dans le regard d'Orphée se concentre l'essentiel de la pensée de Blanchot sur l'œuvre et sur le créateur, le mouvement ambigu de l'écriture se reflétant ici dans l'ambiguïté du regard d'Orphée. On a déjà dit qu'il doit et ne doit pas se retourner pour regarder Eurydice. Il doit le faire puisque telle est l'exigence du chant qui le pousse à aller la chercher dans l'espace de la mort. Mais en même temps il doit éviter de la regarder parce qu'en elle il ne regarde pas l'Eurydice diurne, qu'il a aimée de son vivant, mais celle où la mort s'est fait séjour, Eurydice devenue étrangère, où la mort s'est faite pleine et vit dans toute sa plénitude. De la duplicité de

ce geste dérive toute une série de mouvements contraires : l'écrivain inspiré doit avoir de la patience tout en se rendant à l'impatience, il doit perdre à la fois "le sérieux du jour" et "l'essence de la nuit" (EL 229), il doit ne pas se soucier de l'œuvre tout en ne pas oubliant le caractère impérieux de son exigence, il doit céder au mouvement de l'erreur que la poursuite de l'œuvre impose tout en voulant y mettre fin, il doit s'approcher de ce qu'il veut tout en s'en détournant, il doit se vêtir dans la première nuit pour approcher la seconde, celle où le visage d'Eurydice lui est offert "dans son obscurité nocturne, dans son éloignement" (EL 226), il doit subir dans la présence d'Eurydice son poids d'absence, il doit endurer la mort sans fin qui réside dans le corps de cette femme tout en y découvrant l'absence de fin. Cette chaîne de conditions contraires ne font que donner du sens à la figure d'Eurydice qui "ne représente rien d'autre que cette dépendance magique qui hors du chant fait de lui une ombre et ne le rend libre, vivant et souverain que dans l'espace de la mesure orphique" (EL 227). Le poète inspiré ne l'est que dans l'espace ouvert par les mouvements contraires de son désir ; il s'y voue totalement pour y entendre le chant et pour pouvoir par la suite rendre une copie infidèle au monde, mais dans la mesure de cette infidélité on devine la puissance et la beauté du vrai chant.

Ce qui distingue en principal Orphée d'Ulysse est justement la façon dont ils se donnent au chant. Si Orphée fait "l'expérience démesurée de la profondeur" (EL 226), Ulysse triche avec la puissance de cette profondeur que le chant des Sirènes symbolise. Si le mythe d'Orphée figure le centre en mouvement de L'espace littéraire, le mythe d'Ulysse se situe en ouverture du Livre à venir, comme pour spatialiser encore plus la marginalité de l'expérience d'Ulysse par rapport à l'expérience de la littérature. Ulysse représente un Orphée renversé, la figure de l'écrivain tel que Maurice Blanchot ne le considère pas comme tel, le créateur attaché plutôt à une gloire mondaine qu'à l'authenticité de l'expérience littéraire.

Blanchot justifie son attitude envers Ulysse par un ensemble de traits qui font d'Ulysse un lâche et un rusé plutôt qu'un chanteur au sens d'Orphée :

Ulysse, l'entêtement et la prudence d'Ulysse, sa perfidie qui l'a conduit à jouir du spectacle des Sirènes, sans risques et sans en accepter les conséquences, cette lâche, médiocre et tranquille jouissance, mesurée, comme il convient à un Grec de la décadence qui ne mérita jamais d'être le héros de L'Iliade [...] : l'attitude d'Ulysse, cette surdité étonnante de celui qui est sourd parce qu'il entend, suffit à communiquer aux Sirènes un désespoir jusqu'ici réservé aux hommes et à faire d'elles, par ce désespoir, de belles filles réelles, une seule fois réelles et dignes de leur promesse, capables donc de disparaître dans la vérité et la profondeur de leur chant. (LV 11)

Donc ce qui insupporte au critique dans le comportement d'Ulysse est premièrement ce sens de la mesure imposé par l'art grec. Tant qu'il assume cette mesure, Ulysse ne peut pas entendre "le soupçon d'inhumanité de tout chant humain" (LV 10) et ne peut pas reconnaître ce qui se propose à lui par ce chant : une navigation où la distance ne peut plus être parcourue. Même s'il entend, Ulysse y est sourd par son obstination à être prudent, à ne pas se laisser aller à l'insouciance dont Orphée a fait preuve, donc en lui la parole ne raconte plus la vraie rencontre avec les Sirènes, mais seulement l'itinéraire qui y conduit. La relation de cet itinéraire représente le roman, alors que la relation de la rencontre proprement-dite, qui ne s'est jamais produite à cause de la déloyauté d'Ulysse par rapport à la puissance du chant, représente le récit. La différence entre récit et roman repose donc essentiellement sur la non appartenance "aux formes du temps quotidien et au monde de la vérité habituelle" (LV 13), sur ce qui, dans le roman,

renvoie à l'expérience par laquelle le chant devient possible au point même de son impossibilité, à l'origine de cette parole elle-même.

La distinction entre les vrais écrivains et ceux qui ne le sont pas se répercute donc au niveau de l'écriture dans la dichotomie récit / roman. Mais Blanchot arrive à extrapoler la valeur du récit depuis le bord du texte de L'Illade, depuis le roman, autrement dit. Alors n'est-il pas possible d'isoler dans le roman des traits aptes à se réunir dans des figures particulières, et de mettre ces figures en rapport avec ce que l'on ne dit d'habitude pas directement dans le roman, avec le récit, avec l'expérience de l'écriture telle qu'elle s'éprouve dans une postmodernité qui ne veut plus s'attacher à des limites artificiellement imposées^{vi} ? En parlant du désœuvrement chez Blanchot, Gerald Bruns le rattache, entre autres, à deux domaines extrêmement différents : d'une part, le critique suggère que le désœuvrement est l'écriture fragmentaire de Blanchot dans son essai de rationaliser l'impossibilité de l'œuvre (Bruns 2-3), d'autre part, "Blanchot calls désœuvrement : writing outside the space or totality of the work" (Bruns 97). Il est possible alors d'identifier certaines figures du désœuvrement donc et de voir dans quelle mesure elles renvoient, malgré les intentions déclarées ou non déclarées^{vii} des auteurs, vers cet espace de l'expérience de la littérature comme expérience essentielle de la mort. Le caractère dynamique de cette notion permet d'émettre l'hypothèse que chaque texte littéraire supporte certaines traces de l'expérience de l'écriture telle qu'elle s'éprouve dans la solitude de chaque écrivain particulier, que ces traces s'organisent dans certaines figures qui indiquent la possibilité d'un espace littéraire généré par l'expérience de personne dans laquelle chaque écriture individuelle prend place.

Vu les connotations du mot désœuvrement et l'importance que la mort prend dans l'expérience de la littérature telle que Blanchot la conçoit, il est possible de figurer un ensemble

de motifs qui évoluent entre les deux pôles extrêmes du désœuvrement : le plus bas, l'état psychologique envisagé le plus souvent par l'esthétique romantique de l'écrivain qui ne peut écrire que tant qu'il appartient à cet espace d'une fatigue blasée et ennuyée ; le plus haut – la mort, le moment qui illustre par excellence comment par l'expérience on perd exactement ce que l'expérience se propose de maîtriser. Entre les deux, tous les thèmes de la déchéance qui s'y rattachent trouvent leur place. Françoise Collin, en parlant de Blanchot, associait au thème de la mort le domaine du dehors, de l'étrangeté sans pareil qui est au centre de toute expérience de la littérature : "Le rapport du sujet à la maladie, ou au désordre, a pour particularité d'être un rapport à ce qui m'échappe en moi, à moi dans mon étrangeté" (Collin 125). L'analyse de ces figures permettrait alors de voir dans quelle mesure divers textes participent de cette conception blanchotienne de l'expérience littéraire, comment ils mettent en figure cette expérience du vide, du dehors, de la mort, en fin de compte, et si ces figurations prennent place dans le même cadre que celui que Blanchot envisage dans ses textes. Si le projet paraît trop ambitieux, il trouve une raison suffisante dans l'importance de l'influence de Blanchot sur certains penseurs considérés essentiels pour la pensée postmoderne : Levinas, Foucault, Deleuze, Derrida étant les plus importants. Si leurs textes sont tellement lus, c'est parce qu'ils disent quelque chose d'essentiel pour la mentalité postmoderne. Ils empruntent l'un de l'autre, sans doute, mais chacun met en évidence un aspect différent dans son analyse malgré une inspiration commune. En parlant de Bataille, Blanchot et Levinas, Joseph Libertson remarque : "each of these thinkers has the capacity and the inclination to speak in the voices of the other two thinkers. This inclination is perceptible not only in the occasional thematic or lexical congruences which link these texts, but also at the most solitary level of their definitions and predications, [where] a single configuration of communication insists" (Libertson 2-3).

En entreprenant de parler de l'expérience de l'écriture, Blanchot parle parallèlement et parfois indistinctement de l'expérience de la mort comme étant exemplaire de ce désœuvrement que les deux types d'expériences partagent : les deux mettent en rapport l'écriture et la mort, les deux font appel à ce fond vide de désœuvrement dont elles surgissent et à cet autre espace de rien vers lequel elles tendent. La figure de la mort devient ainsi emblématique dans la tentative de parler du désœuvrement que l'expérience de l'écriture suppose. Elle est aussi très présente chez tous les cinq auteurs choisis. Ce qui diffère, c'est la manière dont elle est appelée et accueillie dans chaque texte, à travers une expérience d'amour ou de sexe. Le mouvement que l'écriture dessine chez chacun de ces auteurs entre ces trois thèmes – amour, mort, écriture – trahit aussi une préoccupation constante pour cet espace que l'expérience qui réunit les trois laisse intact : un dehors absolu, un vide et un désœuvrement qui hantent les narrateurs et les personnages, mais aussi les écrivains qui tentent d'en rendre compte. Je considère de la sorte ces thèmes comme travaillant pour le compte de la figure du désœuvrement, destinée à donner voix à l'expérience de la littérature telle que chaque écrivain la conçoit dans des fictions qui donnent l'air de se soucier de tout sauf de littérature.

J'analyserai ces figures du désœuvrement, très répandues dans la littérature, dans les romans des écrivains choisis pour décider de leur appartenance à cet esprit de la littérature que Blanchot a examiné dans le cas d'auteurs appartenant à des époques très différentes^{viii}. Ma démarche, plutôt thématique, se distingue sans doute de celle de Blanchot. Une écriture comme celle de Blanchot se situe au carrefour de la littérature et de la philosophie et utilise pour son compte des textes que la littérature considère encore marginaux. Non pas forcément des textes "littéraires", on l'a déjà vu, mais des journaux, des lettres, des notes éparses que les écrivains

respectifs ont écrites à divers moments. Les écrivains que j'ai choisis n'ont pas publié de tels textes. Et même s'ils en avaient publié, les intentions mêmes des auteurs n'y comptent plus, car l'écriture elle-même se prend la liberté de parler, soit-il manière intermittente, de l'expérience de la littérature que la question de la littérature est devenue de nos jours.

Analyser les figures du désœuvrement dans des textes proprement littéraires me permettra de voir comment l'espace littéraire concret des cinq auteurs choisis relève de l'état d'esprit postmoderne. En acceptant l'idée que les textes critiques de la génération de Blanchot disent vraiment quelque chose d'essentiel sur l'expérience de la littérature à notre époque, il nous devient possible de déceler sans doute des zones où les textes littéraires s'effondrent pour laisser s'apercevoir un espace vide, non plus la réalité que la tradition balzacienne offre comme modèle de représentation, non plus le scintillement solitaire du langage qui intéressait Mallarmé, mais un pays où tous nos outils conceptuels offerts par la tradition littéraire et philosophique font défaut, où ils ne peuvent plus être mis à profit car ce profit lui-même est futile. Il ne s'agit plus de quantifier les qualités littéraires des textes mais plutôt de montrer comment le jeu de construction-destruction de la littérature chez ces auteurs s'intègre dans l'espace littéraire défini par l'expérience de la littérature.

Christian Oster écrit des histoires dont les narrateurs ou les personnages sont des originaux, des déprimés, des fatigués de vivre qui pourtant mettent une impressionnante énergie au service de la relation d'une histoire où très peu de choses se passent. Cette disproportion de l'énergie distribuée fort inégalement entre vivre et narrer se répercute dans ce qui est narré ; les événements, tout banals, acquièrent par la relation un prestige et une aura qui séduisent, mais qui menacent en même temps ces événements mêmes par leur poids d'irréalité. L'importance de ce

qui est narré, de l'image chez Oster est à la fois cultivée et défaite en permance par un impouvoir du regard et conséquemment de la parole. L'on parle toujours d'amours et de femmes dans ces récits, d'amours en train de se produire et de se défaire, de femmes en train d'apparaître et de disparaître.

L'événement chez Oster subit ainsi une sorte d'effondrement dans un entre-deux où il disparaît et laisse le lecteur sur sa soif quant à son apparition. Tout comme les personnages et les narrateurs vivent dans l'attente de la vie, l'image ne se produit que pour manifester son impouvoir à rendre et à être rendue, l'amour ne se passe que sous la lumière sombre de son échec, l'écriture ne se déploie que dans la conscience de son incapacité de proprement parler d'écriture. Le désœuvrement des personnages et des narrateurs se déporte et s'installe, par l'idée d'amour et de mort, à l'image et à l'écriture capable de mettre en place cette image même. Tout comme le temps s'abolit dans ce présent qui n'est qu'un passé en train de devenir avenir, l'espace se soumet à un même mouvement de déport. A l'intersection de ces coordonnées, l'histoire devient possible dans son impossibilité même à être racontée, l'œuvre devient saisissable dans le déplacement même qu'elle subit à être traquée par la relation de cette histoire.

Éric Laurent, le plus livresque des écrivains choisis, est aussi celui dont l'écriture s'approche le plus visiblement de cette idée d'atténuation et d'épuisement que John Barth a analysé dans l'essai mentionné au début. C'est dans cette acception que j'ai utilisé l'adjectif *livresque*, car Laurent, plus que les autres, joue avec la littérature. De son propre aveu, il aime jouer avec l'intertexte ou bien écrire une page entière en alexandrins et l'intégrer dans un roman, il aime jouer avec le sens à travers de nombreuses références livresques. Un de ses livres, dit-il, est apparu suite à son désir de réécrire La princesse de Clèves en version masculine^{ix}. Mais chez lui aussi, la récurrence de certains thèmes s'oriente vers le même domaine du dehors, d'une

extériorité impossible à appréhender et à rendre, ce dont ses personnages paraissent souffrir. Si la sexualité apparaît aussi chez les autres auteurs, dans son cas elle se relie strictement à l'expérience de la mort, comme le roman A la fin le démontre, roman d'ailleurs unique dans le corpus choisi par son côté autobiographique. L'expérience de la mort et du désir dans ses textes s'imbrique à celle de l'écriture, elles semblent se moduler ensemble dans une écriture constellée de mots rares ou créés par l'auteur pour le besoin de la cause, où les phrases s'enchaînent souvent de manière proustienne, mais où aucune découverte ne se laisse attendre en dehors du jeu en virtuose avec la littérature.

L'érotisme chez Laurent implique une permanente oscillation de l'écriture entre la construction et la déconstruction de la beauté. Les personnages féminins sont soumis à d'innombrables jeux où les deux activités suivent le principe d'une œuvre, le plus souvent picturale, que l'auteur chérit. Ce mouvement rejoint de près l'écriture qui essaie de le relater et arrive à décider du contenu même du vécu, comme le narrateur de Renaissance italienne l'avoue. De la sorte, le désœuvrement chez Laurent dessine un mouvement contraire à celui des autres auteurs, dans la mesure où pour lui le passage le plus difficile est celui du *il* vers *je*, un *je* qui perd ses qualités subjectives pour tendre à se fondre dans l'artifice d'une instance narrative qui se sait créée, fondue dans la pratique de l'écriture.

Christian Gailly, le romancier obsédé par la question du beau, et dont les textes fourmillent de références venues de tous les arts, en privilégiant pourtant la musique et la peinture, est approprié au type d'analyse que je me propose par toutes les figures que j'ai identifiées. La mort paraît s'y loger de façon plus insistante que chez les autres auteurs, tout en dessinant autour d'elle un ensemble de figures apparentées : le manque de vocation, la dernière performance avant la mort, la mort incarnée sous un certain visage féminin, le désœuvrement le

plus pur, l'approche de la mort. Aimer tient, chez Gailly, de l'art, par l'intermédiaire d'un pouvoir de voir qui ne se définit que dans son rapport au pouvoir de dire. Comme dans le cas de Redonnet, écrire relève d'un risque à assumer, et toutes les activités artistiques soumettent celui qui s'y adonne à des dangers mortels. Ces romans mettent souvent en premier plan une figure d'écrivain tenant à la fois d'Orphée et d'Ulysse, d'être désirant aboutir à une œuvre et feignant souvent d'y avoir renoncé ou d'y être déjà arrivé.

Aimer, jouer, écrire, peindre, relèvent tous d'un même danger qui guette celui ou celle qui accomplit l'acte respectif. La problématique de l'expression traverse tous les récits de Gailly, depuis Dit-il où la narration oscille entre *je* et *il*, jusqu'à son dernier roman où le désœuvrement qui a permis aux personnages d'oublier ce danger pour une certaine période de temps les pousse à s'y donner dans une expérience où mort, amour et expression se côtoient. Par une narration que l'usage du chleuisme rend vacillante et incertaine, le désœuvrement contamine l'œuvre produite, ou celle jouée. Expérience d'expression et expérience érotique s'entremêlent jusqu'à se confondre pour mettre en évidence comment, à la manière de l'amour tellement difficile à cerner, à dompter, l'œuvre échappe sans cesse à celui qui la poursuit dans une pratique artistique.

Marie Redonnet m'intéresse dans la perspective de ses personnages conçus comme vides, comme déploiement d'une énergie inemployée. Ses romans sont construits autour d'une absence essentielle, d'un manque à partir duquel l'intrigue dans son dépouillement s'organise. Si la narration, comme le remarquait Marie Darrieussecq, est extrêmement serrée et sereine dans son organisation et sa simplicité, les personnages et les rapports qu'ils entretiennent subissent une sorte de désubstantialisation, se creusent au fur et à mesure que la narration avance, se vident de sens et finalement disparaissent (117). Cette disparition est directement marquée par la mort, souvent sanglante, des personnages féminins, mais de manière indirecte elle se répand à tous les

niveaux des textes, trahissant comme un vide au lieu de l'instance de narration qui projette ce souffle morbide sur le texte sans son intégralité.

Cette absence essentielle affecte la manière dont la parole littéraire elle-même naît. Les romans de Redonnet naissent d'un manque de paroles qui reflète comme en négatif l'univers romanesque qu'elles créent. Dans cette disproportion entre le désir du projet scriptural et le résultat de la torsion ontologique^x qu'écrire représente pour l'auteure s'installe place l'enjeu de cette pratique de l'écriture. Ce qui est initialement désœuvrement de l'instance narrative se transmet à l'histoire et aux personnages pour aboutir au niveau de l'écriture elle-même, figurée de plus en plus dans les textes redonniens par des projets de romans, de scénario, des lettres, ou bien par des projets artistiques incluant photographie, muséographie, musique et littérature.

Enfin, Lydie Salvayre, réputée pour la satire sociale amère que ses textes développent, va être exploitée par le biais de la déchéance de toutes sortes que ses personnages endurent au long de leur histoire. La particularité de cette déchéance est générée par un certain usage que les personnages font du langage ; on dirait, dans leur cas, que parler les consume, les fait mourir intérieurement plus que dans le cas des autres auteurs. Plus les personnages parlent, plus on a l'impression que le verbe devrait être utilisé à la forme réfléchie, qu'ils se parlent véritablement, que les mots deviennent les véhicules d'une matière de chair et de sang qui, à force de se parler, diminue, s'épuise, atteint le point où parler devient dangereux, un risque à prendre, un révélateur du néant caché derrière l'être du langage. Brigitte Louichon remarquait d'ailleurs combien la parole adressée au début aux autres et à leur découverte se dirige vers celui/celle qui parle pour révéler d'un côté l'inutilité de parler, d'autre part le vide qui les habite (316).

Cette parole est pourtant problématique. D'un côté, elle est censée être par excellence non littéraire, comme plusieurs des personnages le soulignent, mais d'autre part elle constitue

néanmoins la matière du roman qu'on lit. Cette ambivalence permet à Salvayre de déployer une réflexion métalittéraire où le quotidien joue un rôle primordial, ce qui justifie aussi la critique sociale que tous ses romans abrite, mais où l'importance du scriptural, de la rencontre avec la mort que parler ou écrire supposent, prend de plus en plus place. La figure principale qui facilite à l'écrivaine de thématiser cette duplicité de la parole est la figure de l'Espagne fabuleuse que tous les récits approchent d'une certaine manière. L'Espagne figure une altérité essentielle, un espace inconnu qui ne pourra jamais être atteint, mais qui génère toutes les fictions rêveuses auxquels les personnages parlant ou écrivant s'adonnent. Ce qui était un désœuvrement principalement langagier se transmet, par le biais de l'histoire racontée, au livre, au produit de cette parole que les personnages désignent de non littéraire, d'insignifiante.

Malgré les divers types d'écritures et d'enjeu qui distinguent ces cinq romanciers, ils partagent un même souci de l'expression, de la parole littéraire, de la littérature de nos jours. Leur fiction se fait, de la sorte, l'écho de cette recherche qu'ils ne veulent pas toujours avouer. Les thèmes choisis et leur façon particulière de les moduler reflètent donc le rapport qu'ils entretiennent tous avec la littérature vue comme expérience de la mort, du dehors absolu, qu'on ne peut jamais atteindre mais que l'on se doit de poursuivre dans l'exercice d'une expérience de l'écriture.

Chapitre 1
Christian Oster et le désœuvrement

Les douze romans que Christian Oster a fait paraître chez Minuit jusqu'à présent sont pour la plupart des récits à la première personne. La voix appartient à un personnage qui travaille dans le tertiaire sans vraiment s'y intéresser et qui entre deux histoires de femme choisit de parler. Il parle en vérité comme il travaille : en ne s'y intéressant pas vraiment, comme si parler n'était qu'un moment de répit dans une vie qu'il ne vit pas. Dans cette relation d'une vie mal vécue, le narrateur trouve mal sa position. Malgré l'importance que l'événement raconté a pour lui, son recommencement incessant à le relater le rend banal. La banalité de l'histoire contraste puissamment avec la langue trop travaillée, figolée dans laquelle le narrateur choisit de s'exprimer. Ce travail de la langue que le narrateur déploie incessamment est, en dernière instance, le seul qui le préoccupe. En se laissant embarquer dans ces diverses histoires d'amours, le narrateur n'arrête d'envelopper ces simples faits dans une langue qui se déploie entre des phrases minimales, à un ou deux mots, et des phrases où les tournures très littéraires se donnent le pas dans la création d'une fable qui justifie la pauvreté de sa vie réelle. L'histoire devient à la longue comme le noyau dur de cette entreprise sans cesse reprise, mais aussi l'image allégorique de ce mouvement auquel le narrateur se laisse volontiers aller : l'engendrement de cette parole qui ne veut pas se taire.

Il s'agit toujours d'amour, dans les romans d'Oster. Et non pas d'amour, mais plutôt d'amours : un amour en train de se défaire, un autre en train de se former. La parole prend place dans cet entre-deux ambigu, où les choses adviennent sur un fond incertain qui les rend elles-mêmes floues, informes et mal définies. Ces amours sont toujours le prétexte du déploiement d'une voix qui accueille toutes ces incertitudes dans un langage ciselé, dont les imparfaits du

subjonctif s'accordent mal avec le peu de choses que cette voix raconte. Dans la disproportion de la relation entre ce qui est raconté et la langue qui le raconte gît le fond métaphorique de ces romans qui, tout en parlant d'amour(s), n'arrêtent pas de parler de mots, de langue, et non pas de n'importe quelle langue, mais de celle qui n'existe qu'écrite. Cela légitime l'abondance des tournures précieuses et de temps rares que le narrateur chérit. Oster avoue qu'il ne veut pas faire son narrateur écrire, il veut garder pour lui-même la souveraineté de cet acte (entretien avec Christian Liger), mais il le fait toujours parler dans cette langue qui ne peut plus être parlée comme telle de nos jours, qui renvoie sans faute à la langue écrite, littéraire.

Si l'on considère ces récits comme des métaphores de l'écriture, il est intéressant d'interroger les relations qui s'installent entre l'état du narrateur et le récit qu'il produit. En quoi la situation particulière du narrateur influe-t-elle sur le récit ? Comment ce récit est-il affecté par le fait que le narrateur est un abandonné, un délaissé par une femme, en attente d'une autre femme ? Comme l'auteur lui-même d'ailleurs, délesté par le poids d'un roman, en attente d'un autre... L'entre-deux où la parole du narrateur s'établit l'installe lui-même dans un désœuvrement des plus purs. Le récit dont nous avons la trace par l'intermédiaire du texte existe lui-même dans un entre-deux – l'état du narrateur et l'événement symbolique qu'il raconte – qui le rend apte à être exploré par une corroboration des deux points de vue : de celui d'un narrateur désœuvré en train de se mettre à l'œuvre mais aussi de l'expérience de l'écriture elle-même qu'Oster est en train d'entamer par le déploiement de cette parole improbable dans ses livres. Parler et écrire ne sont évidemment pas identiques, mais le fait que le romancier choisit de placer cette parole sous le signe de la plus pure langue littéraire suggère qu'il est possible d'envisager la parole du narrateur comme signe de l'écriture elle-même. Par ce biais, il devient possible d'envisager la parole du narrateur comme significative de l'écriture elle-même en tant

qu'expérience sans cesse recommencée. Comme Maurice Blanchot parlait du "ressassement éternel" (LV 299) auquel l'écrivain se soumet, le narrateur osterien entreprend sans relâche de relater une même histoire, une histoire caractérisée par l'état dans lequel elle lui arrive : un état de désœuvrement.

Le désœuvrement du narrateur osterien

Quelle forme est-ce que le désœuvrement du narrateur osterien prend dans ces récits ? En parlant de l'impossibilité de l'auteur de lire le texte qu'il a produit, Blanchot décrit l'auteur comme "le survivant, le désœuvré, l'inoccupé, l'inerte dont l'art ne dépend pas" (EL 17). Toujours en mal de lire l'histoire qu'il est en train de vivre, le narrateur osterien est un homme qui a survécu à l'indécision de sa propre vie et plus récemment à l'histoire d'une femme. C'est encore quelqu'un qui s'occupe mal, qui a du mal à se fréquenter lui-même mais aussi à fréquenter les autres, qui a du mal aussi à prendre des décisions, qui se laisse plutôt aller à ce qui lui arrive dans une inertie souvent bouleversante. Sa situation particulière se voit surtout dans les textes à la première personne, que je vais étudier en premier lieu. Mais les deux textes à la troisième personne d'Oster, Volley-ball et Le pique-nique, mettent en scène deux personnages principaux dont le profil coïncide avec celui des narrateurs des autres romans. Cela me permettra de comparer ces personnages avec ces narrateurs, d'autant plus que, malgré l'emploi de la troisième personne, l'histoire est racontée uniquement de la perspective de ce personnage, sans que le changement de personne ait des conséquences sur la perspective choisie.

Notons le premier paragraphe du premier roman à la première personne d'Oster,

L'aventure :

À l'époque où j'apparais, j'étais entouré, mais non pressé, par un petit nombre d'amis dispersés aux quatre coins de Paris, à qui je rendais des visites trimestrielles, à raison

d'un ami par semaine, environ, pratique qui me permettait de boucler le cercle de mes relations dans un délai que j'estimais raisonnable. Le reste du temps, je ne voyais pas grand monde, à l'exception de mes collègues. Comme j'avais beaucoup d'après-midi libres – parfois, c'était des matinées -, je m'installais dans un café avec un livre que je lisais à petites doses, levant les yeux dès que quelqu'un entrait dans la salle. (A 9)^{xi}

Cet incipit frappe tout d'abord par l'ancienneté à laquelle le texte voudrait renvoyer (à *l'époque*) immédiatement contredite par un verbe au présent (*j'apparais*) qui semble annuler cette distance temporelle pour l'accueillir dans l'écriture du texte. Le ton posé du narrateur coïncide avec l'énonciation sèche d'une routine de vie marquée par son dénuement. Le côté "raisonnable" de cette vie centrée autour d'un travail et d'un petit cercle d'amis n'exclut pas la possibilité d'une certaine attente que l'immédiateté du regard posé sur chaque nouveau venu dans le café suggère. La monotonie touche également la lecture "à petites doses" d'un livre quelconque. Si le livre est frappé ici de la même qualité que le café servi dans l'établissement, la locution adverbiale "à petites doses" séduit par ce qu'elle infère de dangereux, d'illicite : on lit comme on prend des médicaments ou des drogues. Cette même locution organise temporellement la vie du narrateur, car elle s'applique à tout le temps dont celui-ci dispose : il consomme "à petites doses" et ses amis, et sa vie professionnelle, et sa lecture, et son temps, qu'il essaie, par ce procédé, d'habiter, de s'y installer tout en se réservant une certaine disponibilité orientée vers l'attente.

Cette façon de commencer le récit éclaire le statut du narrateur osterien. Quel que soit son nom et quelle que soit l'étape où il se trouve dans sa vie, il s'installe dans cette attente qui permet à l'événement de devenir histoire. L'indécision de la vie passée s'accompagne le plus souvent d'une assez récente rupture avec une femme : on l'apprend dans le premier chapitre (PA, FM,

RV) ou le deuxième au plus tard (PT, LO, MGA). Dans L'imprévu il arrive que l'attente soit attendue de rupture, déjà pressentie par l'atmosphère de déjà-vu que les premières lignes instaurent : "Les femmes, à mon contact, tombent malades. [...] Une fois guéries, ce sont elles qui me quittent" (I 7). De manière générale pourtant, le narrateur attend une autre histoire à la fin de cette attente de l'oubli de la précédente. Le dernier roman en date, Sur la dune, ne fait que renforcer cette attente, dès le début :

Je voulais m'installer à Bordeaux. Je n'avais pas spécialement l'intention de vivre, au sens de ce que ça implique, comme énergie. Je recherchais plutôt le calme, avec un emploi du temps souple, des réveils doux, un peu de travail pour faire le liant. (SD 9)

L'attente se double d'une certaine peur de vivre que le narrateur osterien éprouve dans tous les textes. La gifle que le narrateur reçoit dans l'ouverture de L'aventure de la part de Georges suggère la violence que le narrateur doit se faire pour sortir de cette attente et suivre la femme que son ami lui avait indiquée du regard. Le caractère exceptionnel du geste qui marque l'attente est inscrit aussi dans les autres récits : le cri prolongé de la fillette dans la queue au centre de Sécurité sociale (PA 15-19), le téléphone de Paul qui interrompt le trajet imaginaire en voiture du narrateur (PT 13), André présentant Jeanne à un narrateur ayant déjà décidé d'économiser ses gestes suite à une rupture amoureuse (LO 23-28), la décision de Luc Gavarine de ne pas rentrer après avoir perdu sa serviette, donc ses clés (MGA 29), la prise de la dernière languette des petites annonces de la pharmacie (FM 7), la décision de partager l'attente d'un ami (RV 16) ou d'accompagner une femme dans son trajet en train (DT 13), Laure qui s'enrhume (I 7), décider d'aider des amis à se désensabler (SD 10). Même les romans à la troisième marquent cet événement exceptionnel qui permet à l'histoire de se développer : la mort du voisin (VB 7) ou bien la panne de la voiture (PN 10). Si ces gestes passent en général pour insignifiants dans

des contextes normaux, l'attente indéfinie du narrateur au milieu de laquelle ils sont placés les rend extraordinaires, leur insuffle une qualité exceptionnelle qui leur manquerait autrement.

Cette violence initiale transmet une certaine énergie aux événements qui s'ensuivent. Comme par contamination, ils prennent un caractère exceptionnel eux-mêmes qui contraste toujours avec le manque d'énergie du narrateur, son mal de vivre avec lui-même, de prendre des décisions, d'occuper vraiment sa peau. Si les premiers récits suggèrent ce décentrement du narrateur par rapport à lui-même de manière spatiale, les derniers le font en recourant à la temporalité. Mais qu'il s'agisse de temps ou d'espace, le but est le même : de laisser s'entendre la voix de quelqu'un qui perd les repères de sa personne, qui a du mal à se retrouver, qui a du mal à vivre. Comme il n'arrive pas à s'ennuyer de son emploi, le narrateur de L'aventure n'arrive pas non plus à se déplacer de peur que cela ne l'égare : "Tout déplacement, seul, ne m'agréait que dans les limites que je me fixais, toujours plus étroites d'année en année, au point que j'hésitais, de peur de me fourvoyer dans je ne sais quel exotisme de façade sitôt passé les bornes de l'arrondissement" (A 23-24). Le peu de mouvement lui fait perdre le souffle dès qu'il bouge. De manière similaire, dans Paul au téléphone, le narrateur a peur de se déplacer, l'ouverture de l'espace de la mer lui faisant craindre la mort de Paul.

Cette tendance du narrateur osterien de se définir par rapport à l'espace est renforcée dans Le pont d'Arcueil, où le manque d'identité sociale s'accompagne de la reprise du même parcours, de la revisitation des mêmes objets dans un chassé-croisé entre l'aqueduc et l'image de Laure quittant le narrateur sur le quai de la gare. Le déplacement spatial y dessine un complexe rapport entre la mémoire du narrateur et l'image qu'il essaie de former de la femme qui l'a quitté. Comme il le dit dans le deuxième chapitre, "[i]l ne se passerait sans doute plus grand-chose, par conséquent, hors cette lutte contre le souvenir de Laure me quittant" (PA 24).

De manière concrète, le changement de la position du narrateur dans l'espace semble l'ouvrir à la possibilité d'une autre femme, donc d'une autre histoire. Lucien n'est prêt pour Meije qu'après s'être déplacé dans les montagnes (LO). Luc Gavarine se prépare pour l'apparition de Flore en quittant l'appartement où il vivait et s'installant, à la fin du livre, dans la grotte gérée par le frère de celle-ci (MGA). Jacques attend Hélène en fuyant Constance, s'installant au bord de la mer chez Ralph (FM). Ce phénomène trouve peut-être sa meilleure illustration dans Dans le train, où l'histoire avec Anne n'évolue que grâce aux changements de position spatiale du narrateur et de sa partenaire. Dans Les rendez-vous, il ne peut oublier Clémence qu'en décidant d'attendre Audrey dans l'appartement du mari de celle-ci. L'imprévu n'est que déjà trop vu : au fur et à mesure qu'il se déplace vers la maison de Philippe, le narrateur oublie Laure et se prépare pour la femme qui lui demande son nom à la fin du roman. Sur la dune nous le peint en train de s'installer à Bordeaux, mais finalement allant au bord de la mer et ensuite dans le village près de Chartres où Ingrid et son mari habitent, dans le but de se préparer pour cette femme. Les personnages de Volley-ball et du Pique-nique n'y font pas exception : Bertin n'est prêt à faire du sport qu'après avoir changé d'appartement et s'être inséré dans les vêtements de son voisin mort, et Louis peut voir Blanche après avoir raté le pique-nique annoncé dans le titre et avoir passé la nuit dans la maison de son ancien ami.

Cette évolution spatiale se passe à de multiples niveaux : tout d'abord, strictement parlant, le changement en espace facilite de courtes descriptions du nouveau décor, mais aussi de l'état du narrateur. Le changement de son état déclenche l'histoire et la fait avancer sous le signe de la fatalité contenue en germe dans le changement d'état. Par la suite, le narrateur se concentre sur la relation de cette histoire, sur sa difficulté de dire les incessantes modifications qu'elle assume pendant la traversée de la langue par laquelle elle arrive à exister. C'est ainsi qu'état du

narrateur et réflexion métalittéraire s'imbriquent au sein de l'histoire. La passivité qui caractérise le narrateur est ainsi secouée par l'intermédiaire de l'espace. Prenons quelques exemples : "Je me secouai, donc, et, pour sortir de cette position mentale, je modifiai d'instinct celle que j'occupais dans l'espace" (SD 129). Les multiples déplacements du narrateur en voiture ou en train s'accompagnent d'une impression de fixité à cause de l'impossibilité de la perception de s'habituer aux rapides changements de vue :

Nous roulions, cependant, et vite, car Florence au volant était vive, peut-être pressée, elle aussi, me disais-je, ce qui m'arrangeait à tout point de vue, et donc nous nous rapprochions significativement du Plessis-Saint-Georges, dont je reçus la première mention, sur un panneau routier, comme un coup de poing. (I 202)

Le train semble, plus que la voiture, faire ignorer au narrateur le paysage parcouru à l'aller: "N'empêche que le temps passait, avec tout ça, et qu'on arrivait" (DT 21). Dans le train qu'il prend avec Anne vers Rouen, l'impression de fixité que le décor suggère l'oblige à changer lui de position par rapport à Anne : "C'est pour ça que je me suis levé. [...] J'avais follement envie de faire bouger cette situation minable, je parle pour elle, surtout. Non de la secourir, non. Mais de provoquer un choc" (DT 114). Il devient clair comment la relation entre l'état mental du narrateur doit passer par l'état spatial pour se concrétiser dans l'écriture au niveau de l'histoire :

Tout, ici et maintenant, était donc affaire non de projection dans le temps et dans l'espace, mais de doigté, notamment en ce qui concernait ma perception de ce dernier, qui s'éclipsait, en même temps qu'il s'ouvrait, au fur et à mesure de mon avance. (PT 33)

Ce qui importe pour le lecteur dans les changements qui s'imposent à la perception du narrateur, c'est l'inhabileté de cette perception d'enregistrer ces changements, ou plutôt de

s'habituer à ces rapides modifications. L'instrument de cette inhabileté de vivre, d'être dans l'espace, est le regard en mal de voir.

Ce que c'est que mal voir

La vision est la manière préférée du narrateur osterien de prendre contact avec le monde. Plus que tout autre sens, elle lui permet une réappropriation de l'espace en même temps que d'imaginer sur une nouvelle base sa propre situation dans l'espace, dans la vie et dans l'histoire. De cette façon, vie et représentation de la vie se superposent et se supplantent pour brouiller sérieusement les limites entre vie et fiction à travers l'écriture :

Etonné par la rapidité avec laquelle je passais d'un univers à l'autre, j'accordai à ces aperçus une attention aussitôt déçue par leur évanouissement, sans parvenir à m'imaginer que je me trouvais au bord de l'océan – sans doute, me dis-je, parce que, m'y trouvant en effet, je ne disposais pas de la distance nécessaire pour me le représenter, de sorte qu'il m'eût fallu ne pas y être vraiment pour m'entrer en tête qu'il eût été probable et même certain que j'eusse pu m'y trouver, accédant ainsi, par approximations successives, à une quasi-réalité. (A 127)

Il est intéressant de remarquer l'imbrication, dans cette citation, de l'espace et de sa représentation que le verbe "s'imaginer" décide. Car que l'espace soit trop abondant ou trop pauvre, cela revient, en dernière instance, au même : il n'est là que pour permettre à l'imagination d'errer et de se représenter avant l'écriture ce que l'écriture devrait engendrer, pour faciliter le passage de l'histoire racontée à celle écrite.

En parlant des objets quotidiens chez Oster dans son article, Florence Bouchy soutient que le narrateur osterien se tourne vers ceux-ci pour combler sa propre vacuité, que les romans osteriens attirent le lecteur grâce à leur familiarité, à la reconnaissance que la présence de ces

objets dans un récit linéaire leur apporte (Bouchy 85-87). Mais ce serait réduire la qualité de la lecture des textes osteriens. Par le pouvoir d'impuissance de la vision chez Oster, on accède à un monde qu'on reconnaît en même temps que ce monde s'éloigne de l'image qu'on vient d'en avoir. Tout comme voir s'accompagne sans faute de s'imaginer, reconnaître et méconnaître se dissolvent l'un dans l'autre et laissent le monde aussi familier et étrangement différent qu'on le connaissait avant la lecture. Oster ne se propose pas du tout d'apporter une (re)connaissance quelconque au monde dans lequel nous vivons. Il ne veut qu'essayer de raconter la formation d'une histoire d'amour qui échappe dans le mouvement même destiné à la former.

Le mouvement spatial devient précieux à ce moment grâce au pouvoir de répétition qu'il détient. Flore dans Mon grand appartement reconnaît l'histoire que le narrateur voulait lui raconter avant que celui-ci la raconte. De manière parallèle, l'image chez Oster souffre de cette répétition. Mais comment souffre-t-elle et qu'est-ce que cette souffrance signifie ? Avant même de voir, le narrateur sait qu'il a déjà vu, ce qui place l'image non pas dans un entre-deux, mais dans un indéfini ou un infini qui lui permet de parler de son objet et de l'instrument qui permet de la saisir : l'écriture. Le désœuvrement du narrateur affecte la vision qui à son tour marque l'écriture elle-même en tant qu'instrument d'enregistrement de l'image perçue par cette vision qui voit mal.

La manière exacerbée dont l'œil du narrateur osterien regarde le monde est illustrée exemplairement dans Volley-ball et Le pique-nique, peut-être justement parce que l'écriture à la troisième personne permet plus facilement de parler de vision et perspective. Bertin s'applique, au début du premier roman, à constater que son voisin est mort, en "tât[ant] le pouls du mari comme il l'avait vu faire par les docteurs" (VB 7). Une fois rentré chez lui avec la voisine, au moment où elle demande un mouchoir il hésite : "son regard avait interrogé maladroitement

l'espace, son corps avait esquissé des déplacements dans plusieurs directions aléatoires" (VB 10) malgré le peu d'espace qu'il a à parcourir. Ce côté aléatoire des déplacements du narrateur reste constant le long des textes, et il s'accompagne d'un sentiment d'inadéquation des noms par rapport aux choses doublement suggéré dans le premier chapitre de ce premier roman : premièrement, quand le narrateur, même en voyant le nom des voisins sur les boîtes aux lettres, constate ne l'avoir "jamais mis" (VB 15) sur leur visage ; deuxièmement, dans la scène où la voisine contemple les collages dont Bertin a la passion :

Des femmes, insuffisamment vêtues, découpées avec une grande précision, s'y insèrent dans des décors plausibles, et pourtant il apparaît qu'elles n'ont rien à y faire. Elles se contentent d'occuper l'espace, la tête tournée de sorte qu'on ne voit pas leur regard. (VB 16)

Ce collage et la manière dont on le perçoit renvoient de manière troublante à la série de femmes que les romans osteriens mettent en place mais aussi à la manière dont ces femmes sont perçues par le narrateur et par le lecteur à la fois, dans leur mouvement de se refuser au regard pendant qu'elles regardent.

S'il peut paraître exagéré de relier cela à l'écriture, examinons la fin de ce même texte pour décider du pouvoir de l'écriture. Après l'enterrement et sa première rencontre avec le groupe qui veut jouer au volley-ball, Bertin rentre, mais non chez lui, chez sa voisine. C'est là qu'il lit Montaigne pour la première fois, qu'il voit, par la fenêtre, l'imprimerie d'en face de chez lui en train d'être démolie, qu'il reconnaît, toujours pour la première fois, qu'il ne travaillerait plus à son article. Vêtu dans la chemise du mort, Bertin rejoint la rue pour se rendre au cimetière. C'est à ce moment qu'on nous parle de cet article :

il ne travaillerait pas aujourd'hui à son article, pas plus qu'hier ou qu'avant-hier ; il ne ferait rien de plus aujourd'hui pour payer ses factures. Simplement, il entretiendrait sa forme, en attendant de trouver un local (mais il ne chercherait pas ce local)[...] (VB 115).

A partir de cet aveu, le reste du texte est écrit au conditionnel, comme si l'état de ce personnage sans travail et sans désir ne pourrait produire qu'une fiction. Le désœuvrement du personnage se répercute ainsi sur la forme que le texte prend, texte qui concerne non plus Bertin, mais le voisin mort. Il ne s'agit pas de dire comment Bertin s'y prend pour jouer au volley-ball, mais comment Philippe Beaumont s'y serait pris s'il avait vécu. Cela est confirmé trois pages avant cette sortie de scène, où Bertin semble avoir

trouvé un embryon de solution ; elle consistait à penser de façon continue à une seule chose, de sorte que le corps s'oubliait et allait son chemin. L'inconvénient d'une telle formule gisait dans cette impression qu'on avait, au terme de la progression, de ne pas en avoir profité pleinement. (Du moins l'avait-on menée à bien ; et l'on en gardait en soi le plaisir de l'accomplissement, la petite trace que toute entreprise achevée, ne serait-ce qu'au regard du temps, laisse dans la mémoire). (VB 112)

Il est important de se poser la question de ce "on" que l'on utilise. S'agit-il du personnage, de l'auteur, ou bien du lecteur ? Il s'agit de tous à la fois, puisque la progression dont on parle couvre aussi bien la progression du personnage dans l'histoire, celle de l'auteur en train d'écrire son roman, mais aussi celle du lecteur en train de lire ce qui est écrit. Les parenthèses servent dans ce contexte à préciser comment cette progression s'accomplit du côté de l'écriture et de celui de la lecture. L'écriture se réserve le plaisir d'avoir accompli son geste de laisser une trace et de réfléchir sur le temps où la main qui écrit s'y est laissée aller. Ce temps se partage dans la lecture pourtant comme intervalle où l'on suit à travers l'histoire la main qui l'a

écrite. C'est ainsi que le pouvoir de l'imagination du narrateur se trouve projeté à la fois au niveau de l'écriture et de la lecture.

Louis du Pique-nique confirme cette évolution qui le force de traverser une partie de la forêt d'abord en quête du groupe d'amis, ensuite de sa fille, finalement d'une femme à cheval. L'intensité du regard posé sur un décor jugé indifférent, celui d'une forêt où les feuilles, les arbres se ressemblent, a pour correspondant son désir de faire les choses exister, venir à une existence qu'il voudrait établir dans sa pensée. Tout comme Bertin, il garde dans sa mémoire l'image déjà faite de ce qu'il regarde, qu'il reconnaît comme pure représentation capable d'effriter la complétude de l'image présente :

Louis n'avait donc pas de lien puissant qui l'eût attaché à une telle représentation, et il s'étonnait maintenant d'en voir se tisser un, depuis la veille, sur la base d'une évocation si franche. Nulle vraie cavalière, en vérité, n'avait jamais croisé sa vie, fût-ce au large, et il se demandait encore si, de celle qui l'avait ravi, il ne devait pas interroger un peu plus avant la pertinence, au sens rétinien du terme, de sa capacité à durer dans le domaine du visible, mais aussi de sa crédibilité en tant que femme, c'est-à-dire en tant que femme à cheval, dont la séduction procédait d'une posture mais encore dont l'existence même semblait relever d'une manière de marge, d'un excentrement propre à nourrir le doute.

(PN 159)

Le rapport entre la vérité et sa représentation par Louis est ironisé à travers un langage classique, feignant la mesure et le raisonnement, mais donnant, comme souvent chez Oster, dans l'incongru et le burlesque. L'existence de la sorte peut exister en marge de l'image, comme un adage, non nécessaire mais générée par l'image elle-même. Si Blanchot abordait cet argument de manière sérieuse dans "Les deux versions de l'imaginaire" (EL 343), Oster le fait de manière

ludique pour mettre en question le pouvoir de la représentation, qui existe grâce au pouvoir enchanteur du langage. Le rapport que cette représentation pourrait avoir à la vérité est ludiquement envisagé dans les dernières lignes du roman, quand Louis croise le regard de Blanche, “Et alors ce fut comme d’habitude, il ne vit rien, il n’apprit absolument rien mais il dit Oui” (PN 189). Cette grande affirmation consacre le droit de rêver, d’imaginer ce que cette femme pourrait être ou devenir, bref le pouvoir de la fiction, de cette parole qui n’arrête pas de parler à travers les narrateurs osteriens. Comme Orphée quand il rencontre le regard d’Eurydice nocturne au-delà de la mort, Louis peut préserver dans cette nuit absolue le pouvoir de son imagination d’engendrer toute fable autour de cette femme.

Le don de mal voir dont le narrateur osterien se pourvoit est le mieux illustré dans la façon dont les femmes sont regardées et vues. Dans L’aventure déjà il regarde Liz tout en réservant dans ce regard une partie où l’imagination peut se mettre au travail, soit-il un travail d’effacement :

Sa physionomie changea, en effet, mais pour adopter une expression mal lisible, où se superposaient plusieurs visages de femmes dont j’essayais de tenir le compte, dans une vision anticipée de leur perte. Je travaillais encore à l’effacer quand nous prîmes l’hypothétique chemin d’une pharmacie. (A 38)

L’effacement lui permet de voir dans une autre femme la femme qui l’occupe, avec tout l’humour loufoque que cela peut produire : en montant l’escalier derrière la propriétaire de l’hôtel où il loue une chambre, il se rappelle Liz tout en la trouvant différente de celle dont il gardait la mémoire :

A cette image se superposait avec netteté la silhouette de Liz, plus raide, me sembla-t-il, avec le recul, mais aussi plus touchante, me disais-je – et pour la première fois je

concevais une Liz empreinte de maladresse, sensiblement différente de celle dont j'avais cru garder le souvenir. J'en pris bonne note, un peut inquiet d'un tel changement de perception, certain toutefois de me souvenir de la même femme, dont l'image ne faisait que s'affiner par les vertus de la distance et de la méthode comparative. (A 58-59)

Le caractère loufoque qui accompagne très souvent la logique du narrateur osterien a sa source dans le désir de celui-ci de garder une certaine distance par rapport à la femme choisie tout en essayant de réduire l'espace qui le sépare d'elle. Qu'il s'agisse de temps ou d'espace, son hésitation est la même, car l'autre ne peut être reçu que dans un moment et état où le sujet et le monde vacillent, où l'on n'est plus sûr de rien, où la présence de l'autre s'accomplit au prix d'une "régression" (A 133) sans qu'elle renvoie à un moment précis : "heureux que j'étais de cet état d'incertitude où elle me plongeait et qui, en retour, me la rendait si présente" (A 137).

Ce n'est pas par hasard que ce narrateur a toujours besoin de l'ombre d'une autre femme qui marque l'histoire présente. La perspective de l'histoire échouée avec l'autre femme régit sur l'histoire qu'on lit et nous aide à la mettre en contexte, plus précisément dans le contexte de l'échec. Pourquoi insister tellement sur l'idée de l'échec dans le récit d'une histoire d'amour ? Parce que l'histoire d'amour devient histoire d'écriture et que l'écriture ne se passe qu'au sein de cette aventure infinie avec la Femme. La situation de Bertin dans Volley-ball, vivant avec deux femmes à la fois, reste unique ; le narrateur osterien préfère pour la plupart vivre avec une seule femme à un certain moment : il attend France en attendant que l'image de Laure le quittant trouve sa forme définitive (PA 38-138), il accepte de rejoindre son ancienne petite amie trois ans après (PT 16), Louis rencontre Blanche sous l'ombre de la mère de Pauline dans le sentiment incessant de tristesse qu'il ressent (PN 69), le nombre de femmes semble se multiplier comme de soi pour Lucien à partir d'Odile (LO), Luc suit Flore en essayant d'oublier Anne Lebedel

(MGA), Jacques s'enfuit avec Laura pour ne pas aller au rendez-vous donné par Constance (FM 116), Francis rencontre Andrey tout en donnant des rendez-vous fictifs à Clémence (RV 48), Serge rencontre la femme en obéissant à l'ordre de Laure d'aller à la fête d'anniversaire de Philippe (I 246), il connaît Ingrid en désensablant la maison de Catherine, son ancienne petite amie (SD 72).

S'il peut paraître arbitraire de relier l'amour et l'écriture dans les romans de Christian Oster, il faut invoquer la réponse qu'il a donnée à la question de Françoise Auger sur l'usage de ce "poncif de la littérature" qu'est l'amour. Dans sa réponse, il relie, consciemment ou non, amour et langue :

Je préfère traiter d'un sujet que je connais un petit peu. Oui l'amour est une valeur pour moi. Et l'amour préoccupe tout le monde ou presque. "Il faut gratter les poncifs !" disait Cocteau. Les poncifs sont des figures de langage qui recouvrent les éléments fondamentaux pour l'être humain. (Auger 126)

Et, tout en admettant immédiatement après le caractère partiellement autobiographique de ses récits, il reconnaît aussi que "[s]a seule identité, c'est celle d'écrivain" (Auger 126). Quelqu'un qui n'a d'autre qualification que celle d'écrivain choisit de traiter de l'amour pour parler de l'expérience qui caractérise son identité de manière exemplaire : l'expérience de l'écriture.

Ce qui est intéressant encore dans cette conception de l'image, du regard, de la perception, c'est qu'elle tend à annihiler le moment présent, à le rejeter dans un passé indéfini ou dans un avenir improbable alors que, de l'aveu d'Oster, ce qui l'"intéresse essentiellement, [c'est] l'homme sans passé. [S]es personnages sont donc dans le présent, la synchronicité, la réalité" (Auger 127). Cette affirmation est paradoxale car même si le narrateur ne parle que de ce

qui lui arrive dans le présent, sa manière de voir et de se souvenir rejette toujours l'événement vers une zone d'où le temps est aboli. L'ombre de la femme qui vient de partir se constitue comme l'ombre du passé, comme ce qui, tout en perdant son caractère présent, n'arrête de mordre sur la réalité de ce qui devrait être réel dans le moment présent, rappelant de près la notion de *neutre*, de *l'il y a* que Blanchot trouvait essentielle pour l'expérience de la littérature. Le refus du narrateur osterien de vivre devient suggestif à ce titre. Il n'est que quelqu'un dont la "dérive des sentiments" passe par le sentiment d'"avoir du mal avec les mots" (Patrick Kéchichian, Le Monde, 4 avril 2002). Le fait que son mal de vivre traverse la langue dans laquelle il s'exprime contribue à "bâtir des univers à la fois atypiques et quotidiens, singuliers et réalistes. Des univers ouverts à tous les possibles. Il y a, dans chacun de ses livres, une extraordinaire fluidité d'être" (Marie-Laure Delorme, Le Journal du Dimanche).

Le désœuvrement de l'image

La fluidité de l'être remarquée par Marie-Laure Delorme jaillit de la rencontre entre un certain état d'esprit du narrateur désœuvré et de la mauvaise vue dont il dispose. Du coup l'image devient elle-même désœuvrée, fluide, susceptible à changer avec chaque événement de cette vision en perpétuel changement. On a vu comment cette image se relie aussi au désir du narrateur d'oublier un certain passé ou de l'aider à se projeter un peu vers l'avenir, mais le trait constant de ses récits réside dans l'insistance sur l'image, donc conséquemment sur son objet. Il est vrai que le plus souvent il s'agit de l'image d'une femme, mais le livre qui illustre le plus cette constante de l'écriture osterienne est Le pont d'Arcueil, où l'attente d'une femme dont on ne sait pas exactement ce qu'elle deviendra à la fin pour le narrateur, France, se passe dans la contemplation successive de l'aqueduc.

Comme souvent dans les romans d'Oster, il annonce l'objet de son intérêt dans le deuxième chapitre. Tout accaparé qu'il est par le départ de Laure, et après s'être rendu au centre de sécurité sociale, la fugitive vision de l'aqueduc qu'il enregistre du train le déstabilise, il se montre "surpris par cette acuité nouvelle" (PA 26). Regardons-le :

Je m'attendais en vérité à ne plus rien découvrir du monde en ces instants où il se dérobait, et j'accueillis avec perplexité l'intérêt tout ponctuel que je me voyais lui porter, escomptant que par la suite il retournerait au flou pour plonger dans l'anxiété l'homme que je devenais, démunis sur cette terre semi-étrangère, livré à l'hostilité d'un décor trop neuf. (PA 26)

Le narrateur s'y décrit comme du dehors tout en acceptant un changement d'ordre intérieur. Tandis qu'il voit l'aqueduc, il se voit lui-même pendant qu'il devient un autre homme. Cet homme a pour trait essentiel de vivre dans un certain flou qui n'a l'air de se clarifier qu'à ces moments privilégiés où, tout en se dérobant à sa perception, le monde semble se laisser soudainement découvrir. La passivité du narrateur, jeune homme quitté par une femme et en quête d'une identité sociale, rend possible son appropriation par l'espace qu'il regarde, qu'il perçoit comme "un espace ne s'ouvrant à moi que pour me prendre et m'enfermer" (PA 27).

L'avantage que l'aqueduc en tant qu'objet de la perception a sur la femme vient de la sa multidimensionalité. La vision s'efforce de l'appréhender dans ce qu'il offre comme "béance" (PA 28), mais aussi dans son "horizontalité" (PA 29) tout comme dans le sens où "s'exhaussait l'ouvrage" (PA 28). Il suggère ainsi à la fois la déstabilisation, le manque à soi du sujet contemplateur, tout comme le double élancement de l'écriture : tout en restant linéaire, horizontale, elle s'élance vers le haut dans le dessin des arches. Le narrateur compare d'ailleurs

le ciel découpé par ces arches à des pages vierges et inscrit dans leur vacuité la trace d'un vol d'oiseau :

à mesure que je descendais, il [l'ouvrage] s'élevait en triomphe derrière les vieux pavillons de meulière qui longent sa base, révélant au-dessus des toits, dans l'orbe de ses arches démasquées, de grand pans de ciel bleu où mon regard, faussement libéré, errait d'abord dans le vide puis rencontrait la pierre et tournoyait dans son indécidable objet. Un oiseau, toutefois, s'inscrivit dans une de ces pages vierges, qui fila obliquement en emportant sa trace. (PA 29)

Il faut noter l'opposition stable/instable qui s'instaure entre l'aqueduc et l'objet du regard du narrateur, et surtout comment cet "indécidable objet" se double d'une fugace inscription qui s'évanouit comme le vol de l'oiseau qui le fonde. La pierre, le seul élément ferme, n'est que le noyau dur que l'errance du regard prend pour objet, qu'un prétexte dont la fermeté offre un cadre au tournoiement du regard, de la pensée. Le fait que l'expérience de l'image est reliée à l'idée d'écriture est renforcé par les mots que le narrateur utilise dans la description du début de cette série d'images que le roman enchaîne ; il utilise la plupart du temps les mots "ouvrage" ou mieux encore "ouvrage d'art."

L'entrée dans l'appartement de France facilite la revisitation de l'objet de différents points de vue, avec le constat originel du "triomphe" (PA 38) que l'ouvrage marque. Pour échapper à "la domination de l'édifice" (PA 40), le narrateur se met à contempler l'aqueduc depuis le canapé de France, mais de manière biaisée, cette fois. Il pose son regard sur "l'œuvre figurative dont France depuis toujours occulte l'écran du téléviseur" "au pied de la baie" (PA 41). De cette manière, l'image vitrée cette fois-ci de l'aqueduc est inscrite dans une série des représentations possibles par sa proximité par rapport à la "scène de facture orientale" (PA 41)

qui masque l'écran du téléviseur. La scène représentée est reconnue comme "découpée" (PA 42) par France, comme partielle, tout comme les images dont le narrateur offre les représentations le seront également.

Dans le même cadre, il note aussi la présence de plantes tropicales dont la croissance esquisse un mouvement d'arches qui cette fois plongent le narrateur dans une légère "tension" (PA 42). Cela annonce la manière dont Louis analysera, dans Le pique-nique, saisi de la même tension, le paysage de la forêt. Pourtant elle est bien plus contextualisée dans Le pont d'Arcueil où l'image de cet enchevêtrement végétal est immédiatement suivie de l'image d'un mur couvert de diverses cartes postales que France collectionne, tout comme d'un "impressionnant paquet de feuilles que jouxtait le moniteur d'un traitement de texte" (PA 43). L'image de l'aqueduc, malgré la profondeur de la dimension où elle s'inscrit, est de la sorte encadrée par l'image masquée de l'écran du téléviseur, les arches que les plantes tropicales dessinent et par une multiplicité de cartes postales et de pages couvertes de lettres tapées à la machine et traitant de l'"Etude des marqueurs de consécution en français contemporain" (PA 43). Le texte de la dissertation de France sert de la sorte de relais entre les diverses représentations que l'on peut donner à un même objet de la perception.

Que l'image de l'aqueduc ne soit pas conforme à elle-même ne suffit pas. Il faut aussi que l'image de Laure change à tout instant, soumise qu'elle se trouve à être modifiée par la proximité de ces autres images qui s'offrent au narrateur. L'attente d'une France qui soit pareille à celle que le narrateur se rappelle se combine, par le relais des représentations possibles, avec l'écoute d'un disque, avec l'évocation d'une Laure en aller, mais aussi dans l'ordre sonore avec la sonnerie du téléphone et de l'interphone, et dans l'ordre visible avec la silhouette de l'aqueduc qui s'insère entre le moment où le narrateur entend l'interphone et le moment où il décide de

répondre. Dans la description des deux images, Laure en partance et l'aqueduc à la tombée de la nuit, il est intéressant de noter le recours aux mêmes mots : tout comme Laure “s’inscrivait peu à peu dans [le] regard” (PA 45) du narrateur, l'aqueduc inscrit dans une de ses arches “la couronne d’un feuillu” (PA 52). En relisant la séquence où le narrateur relie l'aqueduc et l'écriture à l'aide de l'oiseau (PA 29), on note l'emploi du mot “orbe”, mot qui renvoie à la rondeur de l'œil.

Comme si la construction était pourvue de la capacité de voir, le narrateur commence à la traiter en égale, à y voir un partenaire dans une confrontation visuelle dans laquelle il essaie de résoudre le problème de l'image d'une Laure en mouvance, d'une image en train de se faire.

C'est ainsi que les deux images – Laure et l'aqueduc – n'arrêtent pas de s'accompagner dans le récit du narrateur. C'est ainsi que, depuis le balcon de France où il essaie de se remémorer le départ de Laure, il se rend compte de la similarité non seulement des arches de la gare avec celles de l'aqueduc, mais également avec celles du centre de sécurité sociale :

J'eus alors la sensation que, de la gare à l'appartement de France, d'une série d'arches à l'autre, je ne m'étais pas éloigné du point où Laure m'avait quitté et que, du balcon où je m'accoudais, je tournais le dos au quai B, aussi proche de moi que l'était le salon attendant, aussi plein du départ de Laure que l'appartement l'était de l'absence de France. Et, tandis que j'établissais, sur le balcon, un lien banal entre cet élément d'architecture et l'étonnante passerelle de mon centre, je pris conscience que ces deux choses se rapportaient clairement à une troisième, qui était encore l'aqueduc, où mon regard errait tandis que j'évoquais les lieux et les circonstances qui m'y avaient conduit.

Et, cette fois, je me troublai de ce que, à m'éloigner des lieux que j'avais quittés après le départ de Laure, je ne faisais que revenir chez France, et inversement, selon un circuit

que marquaient d'identiques repères, par une sournoise conspiration de quelque génie des lieux pour annexer le temps à sa manie de fixité. (PA 86-87)

De la sorte, l'image de l'aqueduc semble s'effondrer en elle-même, devenir le souvenir d'une autre image qui à son tour en cache une autre. Ce jeu imagier permet au narrateur de voir les yeux indifférents que Laure avait au moment où elle le quittait et où il ne pouvait voir que sa nuque, car les yeux ont pris entre temps la nuance de l'indifférence que l'aqueduc exhibait à la brune.

De la même façon, l'image de Catherine, la voisine de France, avançant sur l'aqueduc, renvoie à l'image de Laure en perpétuelle refonte dans une mémoire fautive :

en affectant de rêver ainsi sur l'évocation de l'aqueduc et de son sens j'évitais du même coup de m'interroger sur la silhouette que j'y voyais grandir. [...] La silhouette n'existait pas ailleurs qu'en moi-même, et il convenait, pour l'identifier en attendant qu'elle se rapprochât, d'interroger ma seule mémoire.

Elle comportait à l'époque un petit nombre de strates assez denses, où il devait m'être aisé de fouiller. Je m'y aventurai, donc, hésitant, mais n'eus guère à creuser pour constater que Laure, me quittant, recouvrant tout ou partie de ce qu'elle recelait par ailleurs, en affleurait ponctuellement la surface. [...] elle incarnait l'image que j'en avais construite. (PA 213-214)

Si au début du livre les efforts sont tous dirigés vers la construction d'une image de la femme qui le quitte, à la fin cette femme vient comme d'elle-même s'inscrire dans l'image qu'il a construite. Et il n'est pas innocent non plus de la part du narrateur de mentionner comment il reconnaît par la suite cette silhouette de Catherine, où celle de Laure reste encore présente malgré l'idée que ç'aurait pu être France. Comme Jean-Pierre Hyppolite le suggère, ce n'est pas

une femme que le narrateur osterien cherche, mais la Femme, toute femme capable de donner un peu de sens à la vie du narrateur (Hyppolite, “Christian Oster : From Courtly Love to Modern malaise”, 26). C’est peut-être ainsi que la fin s’explique, qui, malgré le retour de Laure, ne dit pas forcément le retour à une vie en couple, où l’histoire d’amour semble inscrite dans le secret que l’aqueduc pose au regard du narrateur.

Dans tous les romans d’Oster les narrateurs se dirigent vers des femmes qui semblent ressurgir du passé ou d’un avenir improbable. Les rencontres ne semblent jamais se passer dans le moment présent, mais dans une sorte d’intemporalité renforcée pas le mouvement infini que les narrateurs esquissent vers les femmes qui les attirent. Il y a dans toutes les rencontres amoureuses des narrateurs un caractère essentiellement provisoire et transitoire. Dans Volley-ball Bertin commence à vivre chez la voisine pendant sa vie en commun avec Brigitte. Dans L’aventure, le narrateur suit Liz grâce au regard que Georges pose sur elle et Liz devient Lise par la proximité de Jean, l’écrivain qui n’arrive pas à écrire ce que Liz voudrait lire. L’histoire avec Eve ne devient possible qu’après une sorte de consommation fictive de l’histoire avec Sandra dans Paul au téléphone. Louis du Pique-nique arrive à rencontrer Blanche après l’avoir vue à cheval avec Pauline ; la proximité de sa fille, qui ressemble beaucoup à sa mère, semble contaminer Blanche de traits désirables. Dans Loin d’Odile, la mouche Odile renvoie à la femme Odile qui a suivi dans la chronologie une autre femme qui l’a quitté ; cette dernière femme précède la rencontre de Jeanne et celle qui promet l’amour de Meije. Luc Gavarine quitte son grand appartement pour ne pas y attendre le retour improbable d’Anne ; il va à la piscine pour rencontrer Marge mais y rencontre Flore, enceinte elle-même d’une fille. Quand Jacques rencontre Une femme de ménage, il ne s’imagine pas que cette fille-femme représentera pour lui une transition entre Constance, qu’il veut oublier, et Hélène, qui se montre disponible à être

aimée. Frank rencontre Anne la professeur de lettres Dans le train, mais l’aventure, de son aveu, pourrait très bien se passer entre lui et la sœur de celle-ci. Dans Les rendez-vous, Francis ne peut rencontrer Audrey que pendant l’attente de Clémence. Si Laure quitte Serge, ou celui qui choisit de se nommer Serge dans L’imprévu, c’est pour qu’il puisse, après une nuit avec Florence, aller vers la femme qui lui demande son nom à la fin du récit. Et dans Sur la dune, le narrateur rencontre Ingrid dont l’image s’éclaire au fur et à mesure que l’image de Catherine et de Brigitte s’estompent : “Je la vois toujours [Ingrid], debout, m’attendant, cependant que mon téléphone sonne, que j’identifie sur l’écran l’appel de Catherine, que je stoppe, à quelque distance d’Ingrid” (SD 190).

Cette perception comme décalée, déportée de la femme par rapport à la femme elle-même, résultat de cette vision fautive par désœuvrement, nous intéresse car c’est elle qui décide de l’orientation du récit, du choix des événements même. Le désœuvrement du narrateur se reflète au niveau de l’histoire dans l’espace qui se fait sentir entre les personnages, entre ce qui est raconté et ce qui devrait être raconté, entre le narrateur qui raconte et celui qui est raconté. Ce n’est pas un accident s’il arrive souvent à ce narrateur de parler de son malaise ou du malaise des autres personnages, soit-il réel ou imaginé, car ce malaise traduit le plus minimal niveau d’espace, de désœuvrement. Mais deux autres thèmes arrivent à approfondir ce désœuvrement : l’érotisme et la mort.

Aimer ou mourir

Dès le premier roman, Volley-ball, ces deux thèmes accompagnent le désœuvrement du personnage. Bertin, qui constate la mort de son voisin, Philippe Beaumont, continue à vivre avec Brigitte mais très souvent dans l’appartement du voisin où se trouve la femme de celui-ci, Louise. Dans le tout premier chapitre, une fois qu’il constate la mort du voisin, il ramène Louise

chez lui. Dans son appartement, parmi la foule d'objets qui traînent, se trouvent des magazines érotiques (les seuls que Bertin garde) et des collages avec "[d]es femmes, insuffisamment vêtues, découpées avec une grande précision" (VB 15-16) que Louise "contemple un temps" (VB 16). Il n'y a pas de rencontre sensuelle dans le roman, malgré le soudain désir qu'il éprouve envers sa partenaire, Brigitte, dans une épicerie, ou le fait qu'il trouve Louise nue dans son appartement. La dernière scène réelle avec Louise se passe dans la cuisine de celle-ci où ils essayent de prendre le petit déjeuner ensemble en apprenant combien de sucres elle prend dans le café, par exemple. Brigitte, qui devient de moins en moins visible, apparaît après la visite imaginaire au cimetière, dans un épisode érotique comme ceux auxquels on s'attendait pendant le récit :

L'épaule de Brigitte offrirait, dans la nuit, au regard de Bertin la vision d'une courbe parfaite, douloureuse à force de douceur, à son toucher une sensation qu'il s'efforcerait vainement de traduire en mots. Ces deux personnes ne seraient bientôt plus que deux souffles, deux palpitations sans mémoire. Rien, nulle conscience, nulle sensation singulière, ne viendrait corroborer leur existence. Enfin elle voudrait accueillir en elle le sommeil, il voudrait s'éclipser. Elle dirait non, reste, il dirait je reviens. Il s'en irait. (VB 118)

Et il irait dans l'appartement de Louise qu'il découvrirait le matin, qui "écrivait à la table de la cuisine, un magazine à portée de main, ouvert à une page où domineraient les zonées rédigées" (VB 119). Si le lecteur ne sait pas ce qu'elle écrirait, Louise non plus d'ailleurs, "c'est peut-être le début de quelque chose" (VB 119) pourtant.

Pendant cette histoire qui clôt le livre, entièrement rédigée au conditionnel, Bertin et Louise parachèvent le partage des tâches domestiques qu'avant Brigitte opérait dans l'autre appartement, un jour sur deux. L'histoire de volley-ball trouverait aussi un espace où se

déployer, “un espace dévasté” (VB 122) et Bertin achève non seulement de porter les vêtements du mort, mais de s’approprier aussi les gestes de celui-ci, qu’il invente, faute de les savoir.

Il est intéressant de remarquer que toute l’histoire se déroule suite à la mort du voisin et à l’appel de la femme de celui-ci. L’histoire sportive que le titre annonce est perpétuellement différée dans une sorte de défi jeté à l’attente du lecteur. La mort et l’érotisme, dans ce livre, font plus que d’épicier le contenu pour attiser l’intérêt du lecteur, puisque ces deux motifs deviennent le vecteur qui organise les décisions, réelles ou imaginaires, du personnage. Le livre est constitué de la sorte de ce qui s’installe entre les espacements que la mort et le désir instaurent dans la vie de Bertin. Une sorte de translation, de déportement, se transmet depuis le désœuvrement de Bertin, grâce aux thèmes de la mort et de l’amour, à l’ensemble du livre.

Les autres livres d’Oster exhibent de manière plus ou moins visible la même caractéristique : le désir pour Liz passe à travers l’histoire écrite par Jean (A), l’attente de France finit avec l’histoire que celle-ci raconte et qui nous la présente en étroite proximité de la mort par le cancer qu’elle a essayé d’éliminer pendant son absence de chez soi (PA), le narrateur ne peut oublier la femme qu’il a aimée que grâce à l’histoire imaginée avec Eve, cette femme des origines de l’amour (PT), il se lance dans “le vide” que la piste de ski suggère pour lui après avoir consommé érotiquement la relation avec Jeanne (LO), il évolue depuis l’ombre d’Anne Lebedel vers la grotte gérée par le frère de Flore, la seule famille qui lui reste (MGA).

Jacques finit son histoire avec Laura et commence celle avec Hélène sur une plage où “les gens étaient venus se préparer à mourir” (FM 210) et où il faillit se noyer. Il est intéressant de s’attarder un peu sur ce que le narrateur a à dire sur la plage :

je me suis dit je suis comme eux, à cette différence près qu’ils sont beaucoup plus forts, eux. Parce qu’ils s’entraînent, en fait. A y retourner, donc. A la poussière, oui. Je pensais

ça aussi parce que je me sentais mort, mais tout de même. [...] Je me sentais morts depuis deux minutes, seulement. Mort, mais surpris.

[...] Je me sentais mort et je revenais au monde, ça ne me faisait même pas rire. [...] Ils s'entraînaient. Tranquillement. D'où cette fatigue, bien sûr. (FM 193)

Cette mort intermittente que le narrateur osterien éprouve peut justifier la singularité du regard qu'il porte sur le monde, le besoin de constante mise à jour, l'insuffisance de sa mémoire. Et comme le plus souvent l'objet de la vue est une femme, la mort se trouve mise d'emblée en relation avec l'amour. Ce n'est pas par hasard qu'avant même que leur histoire de chair ne commence, Jacques et Laura regardent ensemble à la télé

un assassinat dans un village reculé, on voyait le village mais pas l'assassinat, bien sûr, même pas l'assassinée, c'était une femme, on la voyait vivante, en photo seulement, et j'ai constaté que Laura la regardait comme une proche. (FM 68)

Symboliquement, les livres d'Oster peuvent être lus justement comme la mise à mort d'une femme dont on ne voit plus que l'image, l'image que le narrateur nous rend, mais cette mise à mort d'une femme ou de son image s'accompagne de l'engendrement de l'amour par la création d'une image d'une autre femme^{xii}.

De ce point de vue, le fait qu'Anne porte un sac plein de livres tout le long de leur histoire Dans le train devient significatif. Par ce procédé constant dans les récits osterien de recourir à un autre moyen de représentation pour la même femme que le narrateur regarde, celle-ci se perd dans son image, s'y effondre, touche sa mort, elle semble naître de son image, et non plus laisser son image surgir de sa présence, comme Blanchot suggérait dans "Les deux versions de l'imaginaire" (EL 343). Frank, tout le long de l'histoire, n'arrête de "se creuser" pour faire place à cette histoire d'amour, à attendre que ce trou se fasse en lui. Il ressemble à la page vierge

qui accueillira l'écriture de la main d'Anne qui pourra "travailler à la construire" (DT 156), cette histoire qui est devenue la leur. Contrairement à Anne, qui vit des lettres, le narrateur avoue plusieurs fois ne pas lire et ne pas écrire, ce qui l'intéresse la plupart du temps c'est plutôt le temps qui lui reste en dehors de son travail dans le tertiaire, c'est quelqu'un qui "[s]'allège" et "[s]e déleste" (DT 17) au fur et à mesure qu'il vieillit, qui préfère à la lecture le corps de la femme, comme il le dit lui-même (DT 137-138). Ce qui le pousse, c'est une sorte de désir de la chute. Le sentiment de l'amour partagé ne l'élève pas, au contraire, il est comme attiré par le bas ; comme l'image de la femme semble s'effondrer en elle-même, l'amour fait chavirer toute la réalité. La fin du récit y advient, avec

cette autre sensation que je basculais, que ma vie basculais, doucement mais vite, comme on tombe en rêve en même temps que le sol, uni au monde qu'on emporte avec soi, dans la pleine acceptation du vertige. (DT 159)

Il n'est pas étonnant ainsi que Francis dise dans le chapitre premier des Rendez-vous : "mourir, à quatre heures du matin, dans l'inconfort de l'insomnie, constitue une manière de tentation" (RV 10), et qu'il mette en rapport l'absence de Clémence avec la mort de cette femme : "j'attendais depuis trop longtemps quelqu'un qui ne venait pas. Ou qui n'existait pas" (RV 11). La non-existence de la femme pourtant attendue lui permet de s'en occuper, d'en travailler l'image, la sanctifier, d'une certaine manière : "Je la voulais, dans l'absence, d'une angélique pureté, et, comme je n'avais plus l'intérêt dans l'affaire qui trois mois plus tôt nous liait encore, je me sentais absolument libre de la respecter et de la chérir" (RV 7).

Dans ce texte plus que dans les autres le narrateur réfléchit sur ce que l'amour signifie, sur ce que regarder une femme veut dire. L'élément déstabilisateur, extraordinaire, ce n'est pas l'amour, mais "le manque, l'absence, la preuve qu'on ne s'y fait pas" (RV 124). De la sorte, ce

qu'on voit quand on regarde n'est pas important, car dans le contact que le regard établit entre celui qui regarde et celle qui se laisse regardée les deux fondent et aboutissent à ne pas être dans le point même où ils paraissent être :

on regarde de la même façon toutes les femmes qu'on aime, c'est le même mouvement, la même attente, le regard est le même, donc, mais son objet non, pas du tout, qui emplit le regard et le colore et le change, sauf que ça ne se voit pas, c'est comme une infime modification de la lumière, la différence ne se voit pas, réfugiée qu'elle est dans la conscience, et justement Audrey ne voulait pas de différence, elle voulait la même chose, exactement, et c'est ce que je lui donnais, ce qui venait de moi de toute façon mais qui cette fois venait vers elle, ce manque, déjà, cet appel qui pouvait s'adresser à n'importe qui mais qui s'adressait à elle, maintenant, à personne d'autre. (RV 122-123)

Rappelons-nous qu'Aubrey quitte son mari Simon et décide d'attendre Francis, fascinée par le regard que celui-ci posait sur Clémence du temps de leur histoire. Cette insistance sur l'importance de voir reste en place tout le long du récit et est confirmée par la fin, qui boucle de la sorte le cercle du récit par l'évocation d'une image qui, en attente au début, parachève sa fixité à la fin. Quand Francis regarde Clémence dans la volière du Jardin des Plantes, elle est "aussi belle que dans [s]on souvenir. Absolument identique. C'était comme si je l'avais installée là" (RV 155). Rendue à cette mort que la fiction rend possible, la femme aimée acquiert cette stabilité que la mobilité du regard défend.

Comment l'image refuse de se figer hante aussi le narrateur de L'imprévu qui préfère s'appeler Serge. Dans un déplacement spatial solitaire, il suit l'itinéraire que Laure lui "avait tracé" (I 225) avant qu'elle ne décide pas de rentrer toute seule au début du récit. Il lui arrive de réfléchir durant son trajet à son angoisse qui "prenait parfois le visage de Philippe, parfois encore

celui de Florence, parfois encore celui de Laure” (I 225), dans une régression constante de l’image, pareille à celle qu’Oster décrit dans L’Aventure. Quand Laure, au début du récit, lui présente “un visage creusé” (I 38), Serge s’efforce de “reconstruire une image cohérente” d’elle (I 37), soit-il au prix du recours au passé, mais “[a]ucune image ne [lui] revenait” qui pût justifier “le visage qu’elle [lui] offrait au présent, hostile, plus hostile que gêné, incompréhensible” (I 38).

Le désœuvrement de l’image de Laure s’accompagne d’ailleurs d’un fort désœuvrement de la personne du narrateur. Le fait qu’il prend le nom d’un ami pour le sien devient révélateur. Car s’il n’est plus lui-même, s’il n’est pas Georges non plus, il reste narrateur de ce que nous lisons : “Je pensais à Laure. C’est-à-dire à moi. Je me demandais qui j’étais, là. Je ne voyais rien de très clair devant moi” (I 77). Laure est malade, et Serge s’avance vers Philippe, qu’il trouvera mort dans sa maison sur l’île, comme si le désœuvrement du narrateur devait obligatoirement passer par amour déçu et mort. En plus, contrairement au narrateur de Dans le train, Serge lit, il rêve continuellement sur la lecture que l’hôtelier fait, avoue que son livre lui manque. L’aveu de la parenté entre amour et mort passe ainsi pas la littérature, par ce qu’on donne à lire aux autres, par ce qu’on offre à leur regard. C’est ce que cette scène, pendant la fête d’anniversaire de Gilles, suggère : en essayant de se souvenir de sa vie, le narrateur n’arrive à se souvenir que de Serge, de celui qu’il a inventé comme narrateur du récit :

mais je ne me souvenais toujours de rien [...] et tout ce que je trouvais, [...] c’était Serge, qui s’installait dans ma tête vide, ou presque, sans grand relief du reste, car de Serge je n’avais pas de nouvelles depuis longtemps, un peu comme moi, en fait, je n’avais plus tellement de nouvelles de moi depuis longtemps. (I 131-132)

Sur la dune débute avec la décision manquée du narrateur d’aller à Bordeaux vivre à la périphérie de la ville, mais en attendant, il va à Saint-Girons-Plage aider ses amis à désensabler

leur maison. Sauf que, malgré qu'il y soit déjà arrivé, il a du mal à se situer dans l'espace, à imaginer comment "y être, en somme. Privé, désormais, de la possibilité de s'y rendre. Comme d'avoir vécu. Et que les autres ne vous attendent plus parce que vous être mort" (SD 17). Venu aider Catherine et Jean, il finit par aider Ingrid et son mari, Charles, avec lequel il partage une chambre à l'hôtel, car Charles ne vit plus avec sa femme. Il n'est plus étonnant qu'il fasse la connaissance d'Ingrid par l'intermédiaire de l'appel de Catherine qui l'appelle sur le portable d'Ingrid, sa voisine. La bizarrerie des situations le pousse à s'inviter joindre le couple qui doit retourner assister aux funérailles d'un voisin. Tout en se figurant sa "position comme neutre" (SD 100), le narrateur essaie de se stabiliser lui-même comme par emprunt : en prenant de la stabilité grâce à celle que semblent détenir Charles et Catherine. L'image de celle-ci est, comme dans tous les textes d'Oster, l'image d'une femme inconnue et pourtant qu'on connaît depuis toujours :

Ingrid, évidemment, j'aurais aussi bien pu d'ores et déjà m'en souvenir, mais je ne voyais pas d'un mauvais œil qu'elle persistât un peu dans le réel. En vérité, j'avais moins la sensation de me tendre vers son image à venir, quand elle ne serait plus là, que de connaître de longue date celle qu'elle m'offrait depuis les dernières heures. Elle m'était parfaitement étrangère et proche, et il me semblait que nous nous rencontrions elle et moi du loin de cette distance. Comme si, de mon passé oublié, pouvait surgir quelqu'un dont j'eusse confusément reconnu la langue, les gestes, l'affleurement de la pensée. (SD 98)

La femme chez Oster est cette Eurydice qu'on ne cherchait point mais qu'on reconnaît confusément comme celle qui rend possible le récit. Il est aussi à remarquer que, contrairement à l'idée que les récits osteriens n'existent que dans le pur instant présent, ils tendent plutôt de détruire la possibilité même de ce présent par la double tension vers un passé oublié et un avenir

improbable. C'est de ce point de vue que l'on peut affirmer que l'histoire se passe en dehors du temps, dans une sorte d'absence de temps invraisemblable qui rappelle celui que Maurice Blanchot s'efforçait de décrire dans L'espace littéraire (EL 20, 25, 27, 181, 361), tout en énonçant la difficulté de la mise en mots de cette problématique.

L'œuvre – que devient-elle ?

Pour Blanchot, comme on l'a vu, l'écrivain idéal s'incarne en Orphée, mais le critique reconnaît que dans la pratique littéraire, la plupart des auteurs se situent plutôt du côté de l'expérience d'Ulysse. Si l'on peut imaginer abstraitement que la plupart des écrivains entendent l'appel du chant, ils se distinguent par la façon dont ils réagissent devant la puissance de cet appel. Puisqu'on a assimilé le narrateur osterien à l'écrivain décrit par Blanchot, l'on peut maintenant interroger sa position par rapport à l'idéalité du chant, mais surtout sa position par rapport à son propre discours.

Du point de vue de la proximité du chant, ce narrateur entretient une position mobile qui parcourt le plus souvent la distance entre les deux extrêmes décrits. Le narrateur le plus proche de la mesure orphique est sans doute celui qui énonce dès le premier mot du livre son désir d'exagérer et tout le long du récit sa passion du vide. Il s'agit de Loin d'Odile et de Lucien. Si les narrateurs dans les autres textes reconnaissent leur désenchantement amoureux, ils se placent pourtant dans une attente qui permet à l'espoir de subsister. Lucien, trois ans après le départ de la femme aimée, a rendu l'âme, comme il le dit lui-même, il a "arrêté de vivre" (LO 14) malgré certaine histoire d'amour subséquente à ce départ. En parlant des autres textes, on a déjà vu comment la vie devient objet d'économie pour pas mal de narrateurs, mais ce qui diffère ici c'est la façon dont le narrateur se situe par rapport à ces histoires d'amour, qu'il reconnaît d'emblée pour des fictions. À quarante-deux ans, il se trouve comme en sursis de vie, "lassé de [s]a propre

ivresse, incapable d'entretenir plus avant la fiction en quoi consistait, [lui] semblait-il, toute histoire de cœur" (LO 14). Dans la série d'images de femmes que le texte crée, Odile la mouche, dont le nom coïncide avec celui de la dernière femme de sa vie, symbolise ce penchant pour l'amour, pour l'histoire d'amour, pour la fiction en dernière instance.

La rencontre sexuelle marque d'habitude chez Oster la préférence pour une femme qu'on garde, au moins le temps du récit. Mais dans Loin d'Odile, Lucien quitte Jeanne immédiatement après que l'acte sexuel avec elle est consommé. Loin de ressentir l'ivresse qui affecte les narrateurs de Dans le train ou des Rendez-vous après qu'ils aiment la femme au sens le plus charnel du mot, Lucien quitte Jeanne avant même de quitter son lit. Tout ce qu'il ressent c'est une énorme tristesse qu'il avoue à Jeanne en même temps qu'il se demande s'il ment ou non. Après avoir quitté cette femme, il se dirige vers la piste où il trouve Meije, skieuse bien plus douée que lui. La première fois où il entend son nom il comprend Neige, nom rappelant à la fois l'hiver de son cœur tragiquement déserté tout comme la blancheur d'une feuille vierge. Cette dernière connotation est renforcée par le fait que Lucien, comme aucun des autres narrateurs, est aussi écrivain : il rédige son journal et y accueille Odile, la mouche, avant d'envisager la perspective de plusieurs mouches et de partir à la neige avec Jeanne et André.

Qu'est-ce qui le rend si proche d'Orphée ? Son désespoir même, le déchirement avec lequel il s'engage dans une histoire dont il pressent la fin dès le début et qui lui fait dire, en clôture du récit :

je me mis à penser que le lendemain, même pas le lendemain, du reste, dans quelques secondes, oui, avant même ou au moment même qu'Alexandre me toucherait l'épaule, car je le sentais, il viendrait me toucher l'épaule, je serais peut-être mort. Et je vis ma mort donc, je n'avais jamais vu de si près ma mort, je la vis clairement, comme les

montagnes, et je fermai les yeux, puis il m'apparut que je criais, rauquement, si faiblement qu'on eût dit un râle, plutôt, que personne n'entendait et dont ma gorge brûla. Et je m'élançai. (LO 126-7)

Il est remarquable comment Oster fait se superposer dans cette fin les éléments d'humour burlesque auxquels il nous a habitués avec l'ambiguïté de cette mort. Tout se joue au niveau de sensations qui donnent au narrateur une mort plus profonde que la mort qu'il connaissait, comme il le dit, une mort qu'il ne connaît qu'en s'élançant dans un autre vide que le sien, à la poursuite de cette femme dont le nom à l'inverse dit "j'aime."

Lucien ne fait pas seulement qu'aimer, comme les autres narrateurs. Il écrit en même temps, et, si l'on a des doutes quant à l'auteur du texte que nous lisons, il faut observer qu'il s'adresse à son "improbable lecteur" (LO 78), ce qui suggère que le journal qu'il écrit au début du texte n'est rien d'autre que le texte de Loin d'Odile, situation unique dans les romans d'Oster. Lucien écrit, et il n'est pas exagéré de supposer qu'à la fin il ne se lance que sur une piste de papier, pour marquer la trace d'une histoire d'amour telle qu'il ne pourra jamais vivre. Il répond à l'appel du chant, de l'amour, de la Femme, et s'y laisse aller jusque dans la mort.

De cette façon, Lucien-Orphée se lance dans l'écriture du texte. Mais cette fin, finement esquissée, est préparée discrètement dès le début du texte. Si pour la plupart les narrateurs osteriens sont désœuvrés par délassement, Lucien y va plus loin : il ne travaille plus du tout (LO 42), il est "spécialisé dans presque rien" (LO 10) et se consacre à l'écriture de son journal intime qu'il entame le jour même où Odile se manifeste pour la première fois et où il fait preuve "d'un accord si concret avec le désenchantement" (LO 13). On a déjà suggéré que la mouche n'est que l'idée de la Femme qui hante le narrateur au point "d'arpenter les toutes premières lignes" (LO 8). Ce qu'il dit au début du texte :

c'était pour se poser sur ma feuille, et de préférence sur une phrase, et souvent, même, sur celle que je m'efforçais de mettre en forme, de mes graphes maladroits dont elle venait ainsi compliquer la difficile scription en enjambant mes jambages ou, encore, en venant frotter ses poils à la plume, qui ne semblait pas lui faire plus d'effet que ça. (LO 11)

rappelle étrangement son accouplement avec Jeanne par une immixtion du charnel dans cette description des lignes écrites, renforce le rapport étroit, indissociable que femme / amour et écriture entretiennent chez Oster.

Loin d'Odile est unique encore par l'usage extrêmement efficace du mot *histoire* et des mots apparentés à la terminologie littéraire. En se décrivant, Lucien se voit comme "la dépendance dont j'étais devenu le siège, ou plutôt le lieu, sorte de théâtre vide où j'attendais toujours en vain que se rejouât la même scène" (LO 16). Ce lieu de vacuité qu'il est devenu prêle sa forme à toute sa vie, avec un pressentiment de la mort qu'il éprouve à la fin du texte :

Je crus alors que réellement j'allais mourir, puisque aussi bien le vide qui me creusait parut prendre toute la place que j'occupais jusqu'alors pour donner quelque forme à la vie que j'imaginai de vivre, et révéler, derrière la fiction de mon être, la tranquille et blanche vérité de sa fin. (LO 17)

Il faut remarquer comment les mêmes éléments du début se retrouvent à la fin : la mort, l'imagination de ce que la vie pourrait être – idée que les textes d'Oster n'arrêtent d'exhiber, la blancheur de la fin, de la feuille de papier et de la piste de ski du haut de laquelle il s'élancera à la poursuite de Meije ou de sa mort à lui. Ce désir de s'ouvrir à la mort à travers une histoire de femme reste constant dans tous les livres, mais la description de ce désir dans un journal intime

qui devient roman revient exclusivement à ce texte. C'est de cette manière que Lucien peut déclarer en ouverture

vidé de toute velléité de vivre ma vie, assez instruit, désormais, sur ma malchance en amour pour prendre la décision de ne plus m'engager dans quelque histoire dont je pusse prétendre à maintenir le fil, non plus que, a fortiori, à être le héros. (LO 17)

Il reste le héros de son histoire au prix du renoncement perpétuel aux autres histoires possibles, à leur abandon successif. C'est ainsi qu'il abandonne Jeanne après lui avoir fait l'amour, car ce qu'il croyait aimer, ce n'était pas elle mais Jeanne qu'il s'était maintes fois imaginée (LO 23, 24). En acceptant d'accompagner les deux amants dans leur séjour de neige, il est parfaitement conscient du caractère illicite de sa décision ("Leur histoire était en marche, et je résolu vite de la prendre en l'état" (LO 24-25) ; "J'entrai donc dans leur histoire, à la dérobée" (LO 25)) et il préfère *s'imaginer* que ses deux compagnons l'ont "percé à jour" mais qu'ils ne lui tiennent pas rigueur car il ne montre "nulle prétention à [s]e saisir du premier rôle" (LO 25). Tout comme son "histoire de mouche tomb[e] à plat" (LO 54), il éprouve, dans la voiture d'André les emmenant tous les trois à la montagne, la sensation de [s]e mouvoir dans une ambiance de fin" (LO 57) À la montagne, les images invoquant cette fin, la mort même, sont nombreuses : "les zones terreuses [...] métastasiaient les pistes" (LO 60), dans la chambre qu'on lui réserve au chalet, il parle de son "attrait pour le vide" (LO 64), les skieurs ressemblent à "quelque vermine sortie de son trou pour courir sur elle [la neige]" (LO 69), Jeanne abandonnée par André le fait se sentir "déjà mort" (LO 73). Lucien est dans le même temps "conscient de la nécessité de faire progresser les choses" (LO 67-8) mais "il est vrai qu'[il] ne contrôlai[t] pas grand-chose dans toute cette histoire" (LO 76-7) dont il "n'invente rien" (LO 70), surtout pas le commencement

(LO 84-5). L'important, avoue Lucien au moment où il se dispute avec Jeanne, "n'est pas à proprement parler la vie mais [ce] qui la rappelle, un reflet, une photo" (LO 85).

Comme il le dit lui-même, Lucien n'a qu'une foi, "dans l'écrit, la seule foi qui en vérité ne [l]'eût jamais quitté dans la vie" (LO 114). Avant de mourir dans l'élan vers cette femme dont le nom invoque l'amour, Lucien n'a qu'un seul désir, "de rester là, avec elle, à contempler l'immobilité du monde, à attendre que sa beauté vînt nous prendre et nous courber tous deux sous l'effet de sa force" (LO 125-6). De nouveau, le texte renvoie au début, aux jambes des lettres inscrites sur la feuille de journal, qui abritent la belle immobilité du monde, le fond secret que l'expérience de l'écriture touche, selon Blanchot, sans se le proposer.

Ce jeu innombrable entre commencement et fin, entre vie et histoire, ne fait que mettre en scène comment l'œuvre se fait et se défait dans l'expérience de l'écriture. L'aventure avec Jeanne symbolise le rapport que le livre entretient avec son auteur, la manière dont celui-ci se déçoit au contact de ce qu'il prenait pour l'œuvre qu'il avait convoitée. En essayant de s'expliquer le brusque détournement qu'il a envers Jeanne, il se dit que c'est la précipitation, mais il sait très bien qu'il ment de nouveau :

C'est dit, donc. Mais c'est inutile, car c'était autre chose. Ou c'était déjà autre chose, j'imaginai déjà que c'était autre chose. J'aurais dû me méfier, depuis le début, de cette histoire de changement. Tout allait trop vite, maintenant, et il me semblait que je m'échappais. (LO 82-3)

Toute raison qu'il pourrait donner dans la vie réelle est susceptible donc de changer dans cette *histoire*, dans son passage vers l'écriture. Si c'était trop précipité, c'était justement de la perspective de cette imagination en train de se déployer et qui n'a pas eu le temps de le faire.

Dans ce contexte, la teneur du verbe *s'imaginer* semble s'épaissir d'un coup, car dans ce verbe le passage vers l'écrit s'opère déjà, l'irrépressible désir de fabulation se met en marche.

Si Jeanne figure cette relation entre écrivain et livre, Meije incarne, celle qui s'instaure entre écrivain et œuvre. Attiré par l'immobilité du monde, Lucien ne peut s'empêcher de s'élancer vers Meije sur une piste de ski tout en se sachant mauvais skieur. En plus, il sait très bien qu'elle est accompagnée par Alexandre, mais il continue de la poursuivre avec une sorte d'entêtement effronté. Ce qu'il poursuit, c'est la possibilité de la fiction d'exister à travers une histoire d'amour. On a de fortes raisons de deviner que Meije ne va pas lui céder. Il est intéressant aussi de noter qu'il ne voit jamais son regard à cause des lunettes de ski et qu'avec elle, pour la première fois dans le récit, il survole le vide dans le remonte-pente. Ce regard aveugle de Meije est comme le regard d'Eurydice, il marque le danger qu'il constitue pour Lucien. Dans sa lumière sans éclat, où le ciel se reflétait, comme note Lucien en passant, se construit l'idée d'Amour, l'idée d'œuvre qui hante tout écrivain. C'est grâce à ce regard impossible qu'il devient possible de donner une forme au vide qui habite le cœur de l'univers osterien^{xiii}.

Si la situation de Lucien comme Orphée reste unique dans l'ensemble des romans d'Oster, celle représentant la position d'Ulysse l'est moins. Tout d'abord parce que tous les autres narrateurs empruntent quelque chose de l'attitude du héros grec, et deuxièmement parce que cette situation est commune dans la pratique de l'écriture. Elle est résumée d'ailleurs dans la manière dont ces narrateurs se rapportent au temps : Lucien est tout dans le moment présent qui le pousse à s'élancer, quand il est déjà symboliquement mort, vers cette autre mort autrement prometteuse ; les autres narrateurs ont toujours tendance à se réserver soit une partie du passé soit un espoir d'avenir. Le motif des souvenirs incomplets justifie ainsi sa fréquence. Ces autres

narrateurs trichent, ils jouent avec l'image pour tricher avec l'œuvre. Ils restent disponibles car l'œuvre n'est jamais atteinte, mais dans leur pouvoir de figer l'image de la femme qui vient de partir réside leur pouvoir de survivre à cette perte. Si Lucien s'élançe tout en désirant être englouti par l'immobilité du monde, les autres feignent cette immobilité dans le but de la fructifier dans une aventure qui, même sans jamais atteindre à la perfection, a toujours un rapport à l'amour et à l'œuvre.

Le récit qui illustre de plus près l'analogie du narrateur osterien avec Ulysse est L'aventure. Le narrateur, à qui Georges indique au début la femme à poursuivre, décide de suivre celle-ci dans ses vacances bretonnes. Il oublie à plusieurs reprises la lettre que son ami lui avait donnée, mais il est intéressant de remarquer que cette lecture est sur le point de se faire à trois moments très importants dans l'économie de l'histoire : la première fois, quand le narrateur va au bord de l'océan et épie un homme en train de lire, la deuxième fois, quand il y va pour imiter le lecteur qu'il y avait découvert, et la dernière fois, à la fin, en guise de clôture offerte à la lecture des feuilles que le même homme qui lisait dans les deux premières scènes avait écrites à la demande de Liz.

Ayant l'intention de lire au bord de l'eau, le narrateur gare sa voiture et marque "un temps d'arrêt face au paysage, [s]'imaginant assis sur le quai, les jambes pendantes, à attendre le soir dans l'insensible régression de la lumière" (A 82). Son goût pour la fabulation le pousse même à goûter "un instant cette image de [lui]-même contemplant l'image mouvante de l'eau" (A 82), et cette courte histoire au deuxième degré est interrompue par la rencontre de l'homme qui lit sur l'unique banc que le quai offre. Complètement absorbé par sa lecture, l'homme ne remarque pas l'arrivée du narrateur, ni ses efforts de distinguer "le titre de l'ouvrage ou le nom de son auteur" (A 82-3). Il renonce de même à l'idée d'aller "quérir" un livre dans la voiture

pour l'imiter, tellement il trouve ce lecteur parfait. Cette perfection, corroborée à l'usage du verbe "quérir", met en évidence le caractère illusoire de cette quête même par l'ironie que l'emploi du verbe, trop prétentieux dans ce contexte, infuse dans le texte. Tout en essayant de nouveau "d'imaginer le livre, de [s]'identifier au lecteur" (A 83), le narrateur renonce également à l'idée de le demander à l'homme car "le lecteur levant le nez de son livre pour [lui] répondre n'eût plus été tout à fait lecteur" (A 83) et son envie se serait atténuée. Le même désir d'immobilité que plus tard dans le cas de Lucien dans Loin d'Odile se manifeste dans ce récit, le même désir de fondre dans une image, dans un espace et temps morts.

La deuxième fois, le narrateur occupe la place que le lecteur laisse libre mais constate avoir oublié son livre. Pour combler son désir de lecture, "un persistant vide au creux de [s]es paumes, puis une absence significative de poids au niveau du cœur" (A 151), il ouvre la lettre remise par Georges. Mais là encore, ce n'est qu'absence, qu'une feuille vierge, donc "pas une lettre que Georges [lui] avait remise" (A 153). Malgré ce constat, il entreprend de déchiffrer le sens de cette lettre qui n'en est pas une :

Comme rien n'y était inscrit, et que sa virginité s'offrant à moi pour seul refuge, je tentai d'en interpréter le sens en m'identifiant non à son scripteur, qui n'existait pas, mais à son messager, qui me l'avait sans doute destinée à quelque fin. [...] Georges, me dis-je, avait peut-être, en m'abandonnant la feuille de papier, escompté que je l'utiliserais pour lui expliquer mon silence. [...] et, peu à peu, je renonçai à mon projet de réponse, sans exclure toutefois l'hypothèse qu'il fût fondé. (A 154-5)

Son désir de lecture s'exacerbant, le narrateur décide d'écrire, "coûte que coûte, [...] de quoi lire un peu" (A 155), envisageant de faire une inscription sur le dossier libre du banc qu'il occupe. Mais à ce moment, le lecteur vient "s'y inscrire" (A 155) de nouveau. Envieux à

l'extrême de la "faculté d'isolement" exceptionnelle de celui-ci, il lui demande un crayon que l'homme lui donne sans le regarder. S'interrogeant sur ce qu'il pourrait écrire à Georges, le narrateur renonce également à l'idée d'expliquer le rôle que Georges avait pris dans la découverte de Liz. Il dit : "j'abandonnai cette idée, trop marginale à mon sens, pour aller à l'essentiel d'une autre idée que je n'avais pas encore". Tout comme l'idée de Liz dévoile son côté inessentiel, il s'imagine d'ailleurs un autre lecteur, qui prendra les traits du lecteur qu'il a sous les yeux à ce moment-là. Se concentrant sur la feuille de papier "dont la blancheur [lui] vidait la cervelle", il sent soudain "un début d'idée de quelque chose" qu'il n'a point "la possibilité de [...] fixer" (A 157) car son voisin interrompt sa lecture et s'éloigne. Voulant inscrire pourtant son début d'idée sur la feuille vierge, il découvre que le soir vient de tomber et la feuille en a pris une apparence grisâtre. Il regarde le lecteur disparaître et noie ses "regrets de n'avoir pas écrit" dans les "faibles reflets" des "eaux sombres du port" (A 158).

Il rencontre Jean, son lecteur, dans la pinède ; c'est l'homme qui avait accompagné Liz dans son voyage, chargé d'écrire un roman dont il ne révèle pas le détail, mais il confie au narrateur les difficultés qu'il éprouve dans cette écriture. Même si Jean parle, le narrateur l'écoute comme s'il lisait, situation qui rappelle celle des récits d'Oster eux-mêmes : "J'écoutais son propos non comme on lit dans la pensée de l'autre, mais comme on lit en pensée, parfois, un ouvrage qu'on brûle d'ouvrir et qui n'est pas là, encore, sur la table" (A191). Et, pour que le narrateur comprenne de quel type d'ouvrage il s'agit, Jean lui recommande de lire un autre roman. Le narrateur s'en étonne car il "ignorai[t] qu'on pouvait ainsi se référer à un premier livre pour se situer, attendant plutôt en l'espèce quelque œuvre éprouvée par le temps" (A 193).

Il entreprend la lecture du roman de Jean après le départ de celui-ci et après qu'il accepte de prendre sa place dans la pinède. Les transformations que Liz subissait grâce aux images

successives que le narrateur nous offre d'elle sont synthétisées dans le récit de Jean par la transformation que le nom de la femme subit : elle devient Lise, à la française. Suite à sa lecture, le narrateur-écrivain constate que “ses trois lettres [venaient] s’inscrire démesurément dans le vide qu’elles créaient” (A 198), que le visage de Jean “se défaisait maintenant dans un mouvement général vers le bas” (A 201), que les deux disparaissent enfin dans l’histoire :

une histoire, banale, certes, mais [...] une histoire tout de même, avec diverses péripéties dans lesquelles je ne retrouvais toujours pas Liz, tandis que le personnage qu’elle côtoyait le plus souvent s’effaçait, comme son ombre, sur quoi il était illusoire, néanmoins, de penser qu’elle ressortirait davantage : elle se dissolvait, au contraire, à mesure que l’histoire se complexifiait, tout en restant banale, et seule la fréquence de son nom, obsédante, semblait la maintenir au-dessus du flot d’anecdotes qui l’emportait. A (215)

Tout en découvrant des “points de vue successifs qui s’abolissaient à chaque pas” (A 217), le narrateur devenu écrivain dans les dernières pages du roman entreprend de corriger le texte de Jean, “travail de rature” qui lui donne un “sentiment mêlé de saturation et d’incomplétude” (A 221). L’image de la feuille vierge de Georges qui rencontre l’ombre que le soleil jette sur le crayon a de quoi faire rêver sur ce qui finira par s’y inscrire : cette fin que narrateur et écrivain nous refusent.

Le narrateur de L’aventure est Ulysse dans la mesure où il n’ose pas inscrire sa propre pensée sur le papier qui s’offre à lui à plusieurs reprises. S’il aime se laisser aller à l’image de Liz, il n’aime pas se laisser aller aussi facilement à l’écriture qui pourrait figer cette image. La critique a remarqué les multiples déplacements en espace que les textes osteriens décrivent et dans lesquels l’auteur reconnaît une source de romanesque (Françoise Auger 129). Dans ce roman, l’aventure est au moins triple : aventure de la découverte de l’espace, aventure

amoureuse, aventure de l'écriture. C'est ainsi qu'en quittant la chambre d'hôte pour aller habiter dans le bungalow dans la pinède, le narrateur s'arrête une fois de plus dans le village dont il avait essayé plusieurs fois à découvrir le centre :

J'espérais qu'au moment de quitter le village peut-être, j'en découvrirais le cœur par un effet de perspective anticipé, comme on discerne, avec le recul, le motif caché dans un fouillis d'arabesques. Je ne découvris rien à propos de cette vieille histoire, qui mourait sans doute ici de sa belle mort, usée par mes étonnements. (A 210)

Le mot *histoire* y opère un glissement de sens : s'agit-il de l'histoire amoureuse, de l'histoire d'écriture ou de l'aventure spatiale ? L'invocation de plus d'une arabesque appelle le motif caché du tapis que Henry James décrivait dans Le motif dans le tapis et réalise le transfert de l'image spatiale vers l'image de l'écriture censée rendre compte de ce motif, mais aussi vers l'image de la femme qui devrait se découvrir au narrateur à la fin de ce processus de lecture de l'espace. Les trois histoires se superposent dans cette allégorie de l'écriture du dehors, de ce qui ne peut même pas être perçu dans toute sa complexité. Le recul que le narrateur évoque est sans doute celui de la narration ; mais ce délai qu'il impose entre le vécu et la relation ce vécu, n'aboutit à rendre aucune vérité sur l'espace, sur la femme, ou sur la relation qui nous les découvre dans la lecture. La fin n'arrive pas à délivrer le sens attendu par la lecture, puisque le narrateur Ulysse refuse de répondre complètement à la puissance du chant qui le meut. Si le récit se met en place, ce n'est pas pour s'y laisser perdre, mais plutôt pour donner un semblant d'organisation à ce "fouillis" de pensées qui n'arrivent pas à prendre forme.

Le livre resté invisible et cachant tous les livres dont on parle dans ces scènes est l'œuvre elle-même, qui reste introuvable. L'incomplétude que le narrateur éprouve lorsqu'il se met à corriger le texte de Jean montre dans quelle mesure le travail textuel éloigne de la réalité de

l'œuvre. La manière complexe dont Liz change d'une évocation l'autre, dont la silhouette de Georges semble hanter le narrateur dans sa quête de la femme, dont Jean et le sculpteur changent avec chacune de leurs apparitions, tout concourt à faire apparaître le texte osterien lui-même dans le processus de son écriture même, mais aussi dans le travail d'effacement qui le fait s'éloigner de l'œuvre.

À la fin de tous les récits, les narrateurs sont toujours mal dans leur peau, mal dans l'espace. La perception souffre de cette même carence, de ce désœuvrement par rapport à elle-même. Une fois dans la pinède, avant de commencer à écrire, le narrateur remarque :

je me retrouverais toujours face à des perspectives tronquées, à des limites non reliées à l'ensemble, en regard desquelles je me situais mal ; de sorte que, au bout d'un moment, c'est tout le lieu qui se refusait à moi, comme si ma présence même m'en interdisait la découverte. (A 216)

Aussi arrive-t-on à comprendre le parcours difficile, tortueux par lequel le narrateur osterien entreprend de parler de son désœuvrement, qui affecte la qualité de l'image qu'il offre mais aussi le livre qu'il crée. En considérant l'amour comme symbole de l'œuvre et l'acte de narration comme symbole de l'acte d'écriture lui-même, on arrive à déchiffrer un univers en mal d'être, de se faire, de se défaire, un univers qui attire en même temps qu'il repousse. Son centre secret est en perpétuel déplacement, exigeant une lecture aussi mouvante que l'écriture qui l'a généré, une lecture généreuse, apte à accueillir une logique paradoxale, celle de l'amour, de la mort, de l'écriture.

Chapitre 2
Éric Laurent et le désœuvrement de l'écriture

Éric Laurent a publié neuf romans de 1995 jusqu'à présent, tous chez Minuit. Son dernier, Renaissance italienne, paru en 2008, a valu à son auteur de nombreux éloges critiques et le prix Lavinal Printemps des lecteurs. Si les critiques reconnaissent la continuité thématique et stylistique entre tous les romans, ils placent les trois derniers (Renaissance italienne, Clara Stern [2005] et À la fin, [2004]) dans ce qu'ils appellent le "tournant"^{xiv} dans la carrière d'écrivain de Laurent. Ce tournant se caractérise essentiellement par une prise de parole du narrateur qui parfois se désigne même comme auteur, par ce qu'on reconnaît comme les signes de l'autofiction^{xv}. Aussi apprend-on, dans Renaissance italienne, comment le narrateur est devenu l'auteur de Clara Stern mais aussi de ce petit récit douloureux qu'est À la fin, comment il s'est mis à écrire, comment sa perspective et son expérience personnelle ont changé de par cette écriture même. Le changement le plus riche de mon point de vue reste pourtant celui ayant trait à la littérature, à l'expérience de l'écriture, que Laurent approche de front dans son dernier roman, ce qui pourrait justifier au moins en partie l'intérêt que la critique y a porté. Est-il en plus possible de déceler des éléments de cet intérêt dans les autres romans que ces trois derniers, malgré le choix de Laurent de les écrire à une neutre troisième personne ? Mon hypothèse repose sur l'idée qu'à travers la triade thématique art-amour-écriture les textes de Laurent développent une conception de l'art apparentée à celle que Blanchot décrit dans L'espace littéraire, que ce soit dans les romans écrits à la troisième personne ou bien dans ceux écrits à la première personne. S'il est évidemment plus facile d'identifier les éléments principaux de cette conception dans les textes à la première personne, il reste cependant possible d'analyser la

manière dont ces mêmes aspects sont traités dans les autres textes, comment ils se dissimulent ou apparaissent dans des fictions à caractère bien plus ludique que les autres.

Comme d'autres auteurs de Minuit, Laurent débute sous le signe du minimalisme et du postmodernisme. Si ces termes n'ont pas vraiment un mérite en ce qui concerne l'orientation essentielle des problèmes que ces appartenances devraient définir^{xvi}, ils ont tout de même une valeur taxonomique qui peut servir comme point de départ dans mon analyse. Christina Horvath résume cette appartenance dans l'introduction à son article "Le langage de la ville : l'intertextualité urbaine dans le roman postmoderne" ; cette littérature postmoderne se caractérise par "son goût des faux-semblants, des leurres et des supercheries", "par une expérimentation radicale au niveau du langage et par l'omniprésence de l'autoreprésentation et de la parodie" (1). Il peut sembler exagéré de rattacher les premiers romans de Laurent à cette tendance. Mais d'une part la veine parodique de ces premiers romans impose l'usage de procédés qui annihilent la primauté de la représentation dans ces textes, et d'autre part le romancier lui-même avoue son peu de goût pour les histoires, la présence de l'autobiographie et la continuité de l'écriture dans tous ses romans^{xvii}. Cette écriture se reconnaît volontiers pas mal d'influences balayant en gros l'ensemble de l'histoire littéraire : on parle de théâtre classique mais aussi de La princesse de Clèves, on parle de Marivaux et Bossuet, de Flaubert, de Proust, de Mallarmé, de Beckett, de Simon, de Robbe-Grillet. Les influences dépassent généreusement le domaine littéraire, pour déboucher sur le pictural, surtout cette Renaissance surtout italienne que Laurent chérit en particulier, mais aussi le cinématographique (pour Remue-ménage, par exemple, l'auteur dit avoir voulu copier la comédie américaine des années 1930, 1940 et 1950), le cybernétique (un simple regard à l'incipit d'Un coup de foudre ou des Atomiques convainc) et la musique (classique, mais aussi la banale ritournelle en vogue comme par exemple dans Renaissance italienne). C'est ainsi que

cette écriture puise dans les ressources livresques et contemporaines à la fois pour se forger de toutes pièces, pour s’immixer aux goûts et prédilections de Laurent et en sortir neuve et rafraîchissante. Elle appartient visiblement à la littérature de l’exhaustion telle que John Barth l’avait définie, qui, tout en se servant des ressources mises à sa disposition par l’histoire de la littérature, les met en œuvre dans un but différent, non plus celui de représenter, mais de parler de ce qui constitue l’origine fuyante de l’écriture elle-même.

Cela ne veut pas dire, bien entendu, qu’il n’y ait pas de représentation dans les romans de Laurent. Pour ma part je considère tout de même que le plus sérieux dans ces romans se trouve du côté de l’écriture, de l’expérience qui exige que les mots sortent, et qu’ils sortent d’une certaine façon plutôt que d’une autre, de l’exigence de l’écriture qui a obsédé Maurice Blanchot. À cet égard, exploiter les textes laurentiens par le biais du désœuvrement blanchotien pourrait offrir de nouvelles perspectives d’exploration de ces romans si séduisants pour mieux définir l’“l’incontestable dimension poétique” (Jean-Claude Lebrun, “Portrait d’Éric Laurent”) que le projet scriptural de Laurent recèle.

Vu le tournant que la prise de parole enregistre dans les trois derniers romans, il faut régler le problème des textes écrits à la troisième personne, moins susceptibles de se plier à une analyse que l’usage de la première personne du singulier facilite sans doute. Mais cette analyse peut se servir des éléments qui jalonnent la fiction comme participant à la création d’un espace littéraire propre à Laurent. C’est ainsi que je trouve nécessaire d’opérer plusieurs aller-retour entre les textes à la première personne et ceux à la troisième personne. Dans les premiers j’espère fonder mon hypothèse de travail que je compte ancrer par des exemples trouvés dans les récits écrits à la troisième personne. La triade thématique amour/beauté-art-écriture trouve de la sorte une illustration pratique dans ces derniers textes. D’autant plus que ces aller-retour sont

nécessaires dans une œuvre qui n'a pas encore cessé de se faire, qui se cherche encore et dont la direction n'est sans doute pas épuisée.

Le travail du désœuvrement dans l'écriture

Les romans laurentiens mettent en scène des narrateurs ou personnages marqués par le désœuvrement. Le narrateur qui dit *je* dans A la fin, Clara Stern et Renaissance italienne est quelqu'un que le travail n'occupe que marginalement. Correcteur de métier, il passe le plus clair de son temps à fréquenter diverses personnes dans certains cercles artistiques à Paris. "Sorte de dandy" (Norbert Czarny) que son "libertinage postmoderne" (Christine Jérusalem, "Éric Laurent – un écrivain post-classique?") semble condamner à des relations sentimentales raréfiées, ce narrateur se voit en proie à des états d'âme paroxystiques que l'écriture ou la sexualité calme. Les deux aspects de la vie du narrateur – activité scripturale et sexuelle – se transmettent à l'écriture elle-même, qui se modèle selon ces deux exigences. A la fin nous offre l'explication de cette double exigence et la manière dont elle se transfère au niveau de l'écriture. En se remémorant ses débuts littéraires, le narrateur se rappelle comment, tout porté à la rédaction de sa première œuvre, une "nouvelle érotique", il éjacule pour la première fois de sa vie. Il identifie son état comme "une sensation nouvelle, c'était comme si, d'un seul coup, la vie eût revêtu une forme différente, s'installant dans une tonalité plus profonde, plus délicate – je découvrais le volupté" (AF 48)^{xviii}. Cette volupté ne reste pas simplement physique, c'est un orgasme scriptural où les signes se rapportant au physique et ceux relevant de l'écriture se mêlent définitivement:

je m'en trouvai profondément et longuement irradié (je veux signifier par là que, exactement comme un douleur rappelle le trauma qui l'a provoquée, ses effets me furent perceptibles des jours durant, et ce dans la double acception de l'épithète, c'est-à-dire

tout à la fois par le corps et par l'esprit), sans qu'à aucun moment, en dépit de l'éducation religieuse que j'avais reçue et du silence, parfois même du dégoût, qui entourait à la maison tout ce qui touchait de près ou de loin à la sexualité, nulle culpabilité ne vint le charger, pénétré que j'avais au contraire été aussitôt par l'impression très vive de connaître une renaissance au-dessus de cette page écrite, au centre de laquelle, en petites grumes éparses et translucides, ondoyant de reflets flavescents et nacrés, auréolées chacune de macules pelucheuses et gaufrées dont la teinte gris perle se marbrait des arabesques bleutées et veloutées de quelques mots, du sperme à l'encre s'alliait. (AF 49)

La première initiation à l'écriture se fait ainsi sous le signe de l'éros qui exige la consommation dans le corps du mélange des deux passions. La page écrite porte dans son centre la trace réelle du poids que le corps détient dans l'écriture de Laurent, le corps compris dans toute sa complexité physique et spirituelle. Cette scène raconte l'avènement de la conscience scripturale dans ses rapports inextricables avec la conscience sexuelle et détermine de manière essentielle toute l'esthétique de Laurent. Le langage utilisé reste constant le long de tous ses romans. Les résonances proustiennes et sadiennes se vêtent d'un style baigné dans une atmosphère picturale, où la préférence pour les teintes plutôt que pour les couleurs se fait voir au niveau des mots choisis (*irradié, translucides, ondoyant, flavescents, nacrés, auréolées, teinte, gris perle, veloutées*). La construction de la phrase, essentiellement proustienne, finit de manière mallarméenne comme pour mettre davantage en relief la valeur poétique de cet épisode qui, de plus, est remémoré pendant que la grand-mère maternelle se meurt. Il est intéressant de noter aussi que cette volupté durable n'a pas lieu dans les bras d'une femme, mais à son bureau de travail. En outre, le narrateur entreprend de raconter cet épisode après avoir avoué son "enivrante et presque infantile volupté à nommer précisément les choses" et sa passion de "collectionne[r]

des mots” (AF 43). La référence à l’éducation religieuse que le narrateur a reçue pendant l’enfance ne menace en aucune manière le plaisir sexuel et la façon dont il donne forme à la spiritualité, les deux se sublimant dans une sexualité spirituelle à laquelle les narrateurs ou les personnages des textes laurentiens essaient sans cesse d’accéder par l’intermédiaire de diverses figures de femmes.

Le narrateur choisit de dire comment il écrit dans le voisinage de la mort, pendant ce qu’il appelle, vers la fin du récit, la vraie veille de la grand-mère chérie. La hantise de la mort accompagne la hantise de l’amour chez le narrateur, il en craint le vide tout en attendant une sorte d’apothéose, une épiphanie qui se laisse sans cesse attendre. Il n’est pas exagéré ainsi de dire qu’il se livre toujours aux “heurts et détours de la maladie d’amour” (Amélie Dor) qui devient la maladie de l’écriture, une activité qui se déploie en élargissant incessamment son domaine, s’épanche dans des phrases où les tirets et les parenthèses se multiplient comme pour souligner le pouvoir réverbérant des mots et la croyance que le narrateur a dans ce pouvoir.

Le mot écrit devient ainsi complice de la triade obsédante de l’imaginaire de Laurent : amour, mort et écriture. A la fin énonce la nécessité de cette impétuosité de la mort et son rapport à l’érotisme. Après la mort de la grand-mère, le narrateur éprouve le besoin de sortir, de rencontrer des gens, et il constate que la semaine d’avant la mort de la vieille femme a été la vraie veille, que son recueillement est dorénavant impossible à soutenir, que son sentiment de se “trouver libéré” (AF 79) de la mort de la grand-mère devait être célébré “dans l’alcool, la conversation et le brouhaha des cafés” (AF 79) en compagnie de connaissances quelconques. La célébration s’accomplit ainsi, le soir même de l’enterrement, avec un acte sexuel d’une brutalité et animalité qui surprennent le narrateur lui-même, avec Lise Bergheaud avec laquelle il avait “toujours entretenu [...] des relations un peu troubles” (AF 84). Si l’on peut encore douter de la

relation que mort, amour et écriture entretiennent chez Laurent, il nous faut considérer ce que le narrateur fait entre l'enterrement et l'acte sexuel. Or il se rend dans le pavillon que ses grands-parents habitaient en banlieue clermontoise dans le seul but de décrocher le portrait accroché sur le mur au-dessus du lit matrimonial, qu'il enveloppe dans du papier journal. De manière significative, il nous décrit non seulement ce qui est représenté dans le tableau, mais aussi la manière dont y est inscrite la peur de la jeune mariée, vierge, de l'acte sexuel qui devait nécessairement suivre la cérémonie de mariage. Comme le tableau représente au deuxième degré cette peur, nous en avons, par le récit, une représentation de troisième degré qui suggère, par cette mise en abîme discrète, la façon dont le narrateur et le récit lui-même utilisent les ressources de la douleur, de la mort, de l'amour, pour trouver leur propre place dans le monde.

La déflagration de la douleur se noyant en alcool reste constante chez Laurent : dans Clara Stern elle s'annonce par la douleur de dents que les spécialistes ont du mal à expliquer et culmine par les essais désespérés du narrateur de trouver du plaisir par l'intermédiaire de Victor Trévisse, en compagnie de diverses adolescentes et substances plus ou moins illicites ; dans Renaissance italienne elle débute par des parties de plaisir échoués dans la compagnie du même Trévisse et trouve apaisement à la fin dans la scène d'un amour partagé dont le temps n'a pas réussi, apparemment, à endommager l'intensité.

Clara Stern et Renaissance italienne mélangent l'amour et l'écriture et font éclairer cette dernière de manière significative. On apprend, dans le début du dernier roman, les circonstances "fictionnalisées" de la rédaction de Clara Stern. Si la fin de ce récit présentait au lecteur l'image d'un narrateur guérissant ses maux sentimentaux dans l'atmosphère renaissante de Florence, on est surpris de découvrir ces maux retournés dès le retour du narrateur à Paris. Et de fait il ne guérira qu'au bout des neuf mois que la rédaction de Clara Stern lui prend. Accouchement

significatif, qui lui permet de “ramener du passé [s]on Eurydice” (RI 17), de distinguer Yalda dans l’image de Clara entrevue à la fête de Jean-Denis Satirias, et de découvrir avec stupéfaction, à l’injonction de Marceline Hamilton, personnage descendu de Proust, que l’histoire “réelle” avec Clara s’est fondue dans l’écriture de cette histoire même, que la mémoire du narrateur s’est effacé pour ne plus exister que sous son avatar écrit :

C’est alors que je m’avisai que j’en étais proprement incapable [de raconter la vraie histoire], pour la raison que la plupart des faits qui me revenaient à l’esprit ne se présentaient pas tels qu’ils s’étaient déroulés, ou, plus exactement, tels que je me les étais rappelés avant que d’en tirer matière, mais bien tels que je les avais racontés par écrit – ou, pour être plus juste, tels que je les avais affublés, la nature fatalement lacunaire du souvenir, ainsi que l’efficacité et la cohérence narratives du récit dans lequel je les avais insérés [...] m’ayant contraint de leur faire subir de substantielles transformations [...] sans qu’il me fût loisible de retrouver leur forme originelle, celle-ci ayant été sinon entièrement effacée, à tout le moins grandement estompée par leur version romancée, exactement comme l’est la première écriture d’un palimpseste par celle qui la recouvre.

(RI 42-43)

Cette découverte est stratégiquement placée après la mention de la prisonnière de la Recherche que Marceline se plaisait à évoquer en parlant de son habillement suranné qui, conjugué à l’absence de tout autre contact humain pendant cette gestation de neuf mois, donnait au narrateur l’impression de “vivre tout bonnement hors du temps” (RI 40).

La stupéfaction du narrateur s’accroît du fait que la découverte qu’il a faite ne s’applique pas seulement à Clara Stern, mais

tout bonnement [à] l'ensemble des éléments autobiographiques qu[il] avait placés au cœur de [s]es précédents ouvrages, si bien que, dans une proportion non négligeable, et qui [...] ne pourrait qu'aller croissant, la mémoire qu[il] avai[t] de [s]a propre existence était en partie une mémoire inventée ou recréée, pourrait-on dire, d'autant plus que, au fil des ans, étaient venus s'y agréger les épisodes purement fictifs que [s]es romans relataient, épisodes que [s]on esprit avait en effet fini par assimiler exactement comme s'ils eussent émané de la réalité objective et qu[il] e[ût] été l'acteur ou le témoin. (RI 43)

C'est ainsi que le narrateur auteur que ce roman décrit peut parler de l'existence d'un autre moi, entièrement "fabriqué" (RI 43) par le travail concomitant du passé et de l'exigence de l'écriture. Si au départ il paraît que le passé influence l'écriture, il lui est révélé que l'écriture transforme le passé lui-même, qui n'existe plus que dans la mesure où il est confirmé, scellé par le signe écrit. De manière détournée il arrive à réaliser l'importance que l'art a pour lui et la valeur du vécu dans l'appréhension de cet art même.

Le succès de l'amour avec Yalda dérive de cette découverte qui le précède. Conscient de l'emprise que l'écriture de ses textes a sur sa propre personne, le narrateur se laisse aller au désœuvrement dans le salon de Satirias, au milieu d'une foule qui lui est étrangère tant au niveau du langage qu'à celui des thèmes de conversation. C'est du plus profond de ce désœuvrement que Yalda Apadana vient le sortir, "comme [...] une trouée de lumière [...] sur l'arrière-fond duquel évoluait ce théâtre d'ombres à quoi le monde s'était peu à peu réduit devant [lui]" (RI 49). Pendant qu'il l'observe en attendant qu'elle lui parle, il analyse en connaisseur la raison pour laquelle il a tardé de reconnaître le visage de la jeune femme ; comme autrefois la phrase de Vinteuil pour Swann guidait l'interprétation des gestes d'Odette dans Un amour de Swann, "son visage [à elle] avait longuement exécuté sa partition en [lui]" car "il en est des visages comme

des œuvres musicales” (RI 50). Elle a l’air de le reconnaître malgré l’air “épuisé” et “éteint” (RI 51) qu’elle lui trouve. L’importance de ce visage qu’il offre au monde pas le biais de Marceline a sa source dans la vision de l’écriture qu’il projette.

À la fin de la dernière rencontre avec Marceline, censée célébrer la fin de la rédaction de Clara Stern, elle le trouve “terriblement amaigri, [...] même carrément squelettique maintenant, presque désincarné, pour ne pas dire spectral” (RI 46). La montée de ces épithètes délimite l’espace littéraire, cette zone où l’activité de l’écriture se déploie, qui se laisse mal cerner ou décrire, d’où l’hésitation de Marceline devant le choix des mots. Si dans A la fin la douleur trouve son exutoire dans la violence mal contenue d’une rencontre sexuelle avec Lise, précédant d’ailleurs la rédaction du récit qui commence à la fin du texte, dans Renaissance italienne elle doit se consumer dans l’espace de l’écriture, sans que cela ait aucune valeur “thérapeutique” (RI 34). L’écriture se charge de ces voyages dans la mort, dans le rien, dont le narrateur auteur revient autre à chaque fois, toujours dans une inégalité à soi qui lui rend le monde en permanence étranger. Terminer d’écrire un récit équivaut à revenir à son moi d’avant qui n’existe plus, une sorte de retour sur le rien que l’expérience de l’écriture symbolise en dernière instance. À travers cette expérience, celui qui écrit revient autre, ne se trouve plus, ne trouve plus le monde à sa place, ne trouve plus sa place dans ce monde. Il est intéressant de s’attarder un peu sur la façon dont l’espace soutient ce désœuvrement radical.

Dans son article consacré au “Langage de la ville”, Christina Horvath assimile les lieux urbains tels qu’ils sont décrits dans Les Atomiques d’Eric Laurent comme des “non-lieux”, selon la formule de Marc Augé, des lieux qui “respirent plutôt le vide”, “n’opèrent aucune synthèse, n’intègrent rien, autorisent seulement, le temps d’un parcours, la coexistence d’individualités distinctes” (Augé cité par Horvath, 6). Pensons au narrateur de Clara Stern ou de

Renaissance italienne qui n'arrive jamais à se sentir chez lui, fuit sa propre demeure et hante celles des autres de manière temporaire. Il y a pourtant des endroits où il se sent bien : dans des hôtels (où la scène d'amour avec Yalda se consume) et dans les musées, dans des endroits où le trait temporaire est prédominant, et où la beauté trouve un temple. Si Yalda et le narrateur deviennent des marginaux dans la villa louée en Toscane par le groupe d'estivants, c'est suite à leurs choix en termes de passe-temps : au lieu de se prélasser tout le long de la journée au bord de la piscine pour parfaire leur bronzage, ils choisissent de se rendre à Florence et dans les villages avoisinants pour jouir "des plus grand chefs-d'œuvre de l'histoire de l'humanité" (RI 78), comme le dit Yalda. En plus, l'image que le narrateur offre aux autres est celle "d'individu guindé, de poseur, de snob", renforcée qu'elle se trouve par "la façon soutenue et plutôt châtiée" qu'il a d'utiliser la langue et par "les costumes de lin noir, les chemises de coton blanc et les chaussures de ville" (RI 80) qu'il a coutume de porter. Si dans Clara Stern cette différence est plutôt jouée par le narrateur dans le but de prédisposer la jeune femme à l'aimer^{xix}, dans Renaissance italienne elle est assumée, le narrateur se sait différent et accepte les conséquences de sa différence dans l'amour naissant et se développant avec Yalda, comme si le masque qu'il portait encore dans Clara Stern a finalement collé au visage.

Les racines de l'échec de l'histoire avec Clara résident dans l'attitude du narrateur : en croyant jouer son amour, en essayant de mimer ce qu'il ressentait réellement, il a imposé à Clara une même attitude, ce qui mène à son désastre. Quand ils sont sur le point de céder à leur désir, une remarque quelque peu perverse de Clara lui révèle le fond de son comportement. Quand elle lui dit, en riant : "Tu ne me feras tout de même pas croire qu'un libertin aussi cynique que toi prend ce badinage au sérieux" (CS 95). Comme dans Renaissance italienne, le narrateur réalise la

relation circulaire entre passé et écriture, il réalise, par cette remarque faite par Clara, la circularité qui relie amour et feintise. Jouer à l'amour, c'est aimer :

j'avais cru contrefaire la soupissant éperdu et dolent, jusqu'à surjouer les aspects les plus caricaturaux de ce rôle que je me figurais être de pure composition, alors que je n'avais fait, ni plus ni moins, que suivre la pente naturelle de mon âme. (CS 96)

Cette découverte que le jeu entretient avec le vrai sentiment le rend capable de juger de la qualité de l'amour que Clara éprouve envers lui. En s'offrant à lui, elle a l'air de confirmer la réciprocité de cet amour, mais dans le regard froid qu'elle pose sur lui, regard qu'elle offre de manière très parcimonieuse d'ailleurs, il reconnaît un simple désir de jouissance physique. Il se rend compte que l'entière avec laquelle la jeune femme semble se donner à lui n'est que l'illusion de la représentation qu'il s'en était faite :

il me fallut bientôt admettre que ce que j'avais interprété chez la jeune femme comme une oblation absolue de sa personne n'était en définitive que le symptôme d'une recherche effrénée et exclusive de la jouissance, d'une jouissance solitaire qui plus est, purement onaniste, qui me rabaisait au rang de simple objet sexuel, de vulgaire instrument érotique, avec lequel elle ne se fût livrée à autre chose qu'à la masturbation. (CS 167)

Or le narrateur, issu d'une période de consommation excessive d'alcool, drogues et femmes en compagnie du même Victor Trévisse, est déjà passé par un état de solitude extrême avoisinant la mort qui lui permet de déceler, chez Clara, les signes de cet onanisme libertin qui ont dirigé son propre comportement dans le passé. L'acte sexuel, presque aussi violent que celui de A la fin, révèle au narrateur que la solitude qu'il a ressentie après sa séparation de Clara n'a fait que s'approfondir. Cela resterait sans importance pourtant sans la portée littéraire que cela implique.

Après une effroyable scène d'ivresse et de mal physique, le narrateur s'endort pendant une trentaine d'heures à la fin desquelles il peine à se retrouver :

Une profonde léthargie m'avait envahi, dont nulle envie, nul désir, nulle pulsion ne m'extrayaient, à telle enseigne qu'il m'était impossible de distinguer la veille du sommeil.

Jamais je n'avais connu pareille impression de vacuité, c'est à peine si je rêvais. [...]

Un moment, je crus réellement que j'étais mort, sans que cette croyance absurde [...]

choquât ma raison, me paraissant durant quelques secondes comme le constat

qu'établissait mon âme avant de se détacher de mon corps, pour aller s'incarner dans un autre, par métempsyose. (CS 140)

L'aide que le narrateur demande à Trévisse s'avère impuissante, il n'arrive plus à jouir ; sorti de l'appartement de son ami, il éprouve une même sensation de modification des rapports entre son moi et le monde que celle décrite dans Renaissance italienne : "l'obscurité, le silence et la solitude modifient le rapport entre le monde et le soi, les rues nous paraissent soudain plus larges, leur perspective, plus étendue, les immeubles, plus hauts, et le ciel, lui-même, plus infini encore" (CS 154). L'invocation de la métempsyose à cet endroit relie amour, mort et écriture de nouveau en mettant en évidence le caractère itératif de cette expérience. Non sans rappeler le même changement de perspective que la visite de la maison de la grand-mère défunte lui procure dans A la fin, cet épisode précède celui où, en taxi, en proie à une sensation "d'extrême fatigue et de froid" (CS 154), il trace sur la vitre, dans la buée de sa propre respiration, le nom de Clara :

je pris pour un trouble de ma vision la légère buée que mon haleine déposait sur la glace qui soutenait ma tempe droite. Ayant saisi ma confusion, je traçai de la pulpe d'un doigt le prénom de Clara au centre de ce cercle translucide et vapoureux, en regardant ensuite les

cinq lettres se dissiper lentement, comme bues par le verre Securit, pour ne plus laisser d'elles que d'éparses gouttelettes – je n'attendais par autre chose de l'avenir que la production d'un phénomène analogue sur mon cœur. (CS 154-155)

Cette scène rappelle de loin l'écriture de Clara Stern et la façon dont le narrateur joue son amour pour la jeune femme dont il est amoureux, et annonce déjà la guérison que cette écriture signifie pour le narrateur auteur. On retrouve dans cette citation l'imbrication des mêmes éléments obsédants de l'écriture laurentienne : amour, mort, écriture, tous issus d'un désœuvrement initial qui se transmet, par les thèmes de l'amour et de la mort, à l'écriture en tant qu'expérience qui force les limites du monde. La découverte du narrateur de Clara Stern se situe ainsi dans le même ordre que celle du narrateur de Renaissance italienne. L'important dans les deux, c'est la manière dont ce qui est censé être fabriqué domine ce qui est censé naturel ; ce n'est pas l'amour ou le passé qui importent, mais le jeu et l'écriture dans leur exigüité avec la mort, dans ce qu'ils partagent avec la vacuité du néant.

La fin de Clara Stern suggère la radicalité que l'expérience de la mort et celle de l'écriture partagent. Dans sa chambre d'hôtel le narrateur assiste à la tombée de la nuit sur Florence et analyse les tonalités qui paraissent effacer le paysage, “comme si, en définitive, l'instant présent inaugurerait moins la tombée de la nuit qu'un évanouissement de toute chose, une manière de retrait du monde – son imminente et inexorable disparition dans le néant” (CS 190). L'ambiguïté que l'adjectif “présent” jette sur cette phrase liminaire du roman joue sur le niveau du vécu, de l'écriture et de la lecture en même temps. Le moment ressenti dans l'histoire échoïfie celui où ce moment est attrapé par son inscription sur le papier aussi bien que celui où le lecteur le découvre, en train de se former et de s'effacer à la fois, dans un mouvement qui paraît unifier les extrêmes et annuler les contradictions, qui crée et efface en même temps les dimensions de ce

qui vient d'être perçu, écrit et lu. Ce moment est le moment où le lecteur ferme le roman, où les fantômes disparaissent en même temps que les beaux bâtiments renaissants s'effaçant dans la lumière du couchant, "plus aurorale que crépusculaire" (CS 190), moment d'où toute tension s'est évanouie. C'est la fin, c'est la mort, c'est la renaissance.

Le travail du désœuvrement dans les récits à la troisième personne

Les trois derniers romans de Laurent ont permis de voir comment une esthétique du désœuvrement fonctionne dans ces textes. Mais qu'en est-il des autres ? Peut-on trouver ces éléments dans les autres romans, malgré la différence d'inspiration qu'ils affichent ? Car il faut reconnaître que l'écriture de Laurent change de manière dramatique d'un récit à l'autre. Du Chester décrit dans les séquences de dimensions variables du Coup de foudre jusqu'au récit serré en chapitres de Ne pas toucher, en passant par des formes intermédiaires comme celle divisée en parties contenant des séquences de Remue-ménage, il y a évidemment une évolution. Malgré le même goût pour les mots rares, la phrase change, devient de plus en plus longue, passe audacieusement par plusieurs plans à la fois, emploie sans restriction tout ce qui pourrait la rallonger encore, parenthèses ou tirets, et s'orne toujours des mêmes mots anciens, techniques ou simplement obscurs. Car ce que tous les récits de Laurent partagent de manière flagrante, c'est une constante présence et hantise de la beauté.

Le début de Coup de foudre esquisse le portrait d'un "ridicolosissime heros" (comme l'épigraphe de Pascal nous l'indique), *naze* devant son ordinateur. Warren Motte remarque combien la répétition de ce mot dans le texte sert à renforcer "the general existential condition that afflicts Chester, his nullity, his schlemielhood" ("Eric Laurent's Schlemiel" 84). Sur le clavier de son ordinateur, il "improvisa [...] quelques lettres [...] : V.E.N.U.S." (CF 10). Ces lettres "apparurent comme une tentative d'organisation du monde, un prime vocable cherchant

un sens à recouvrer dans le magma originel, vaste programme dont la perspective commençait à l'endormir, vraiment naze" (CF 10). Il ne faut pas être imbu de littérature pour y reconnaître un coup d'œil ironique jeté au lecteur qui, en début de ce roman où tout paraît s'offrir à lui, s'efforce d'identifier les signes qui lui permettront de déchiffrer quelque sens caché, que la lecture est censée révéler par la suite. La peinture assombrie du mur devant Chester, que le narrateur assimile au "travail préparatoire d'une fresque" (CF 10), appelle le magma des faits quotidiens, cette inspiration anodine qui meut le minimalisme. L'ennui terrible auquel Chester est voué, incarné par le dessin quelconque du mur, provoque un endormissement qui fait que sa tête s'écrase sur le clavier, produisant une "impression en cours [...] au centre de l'écran" (CF 13). Le roman, nous suggère-t-on, se fait malgré l'insignifiance des événements racontés, qui deviennent de plus en plus loufoques, comme dans les comédies muettes américaines. Chester fait voler le mitigeur dans la salle de bains, lequel frappe son patron qui le fait virer, se fait prendre le doigt dans les tuyaux, rentre chez lui où il découvre que sa femme le trompe et que sa mère est morte. À l'enterrement il gare sa voiture dans un endroit non autorisé, donc on lui prend la voiture, quelqu'un l'invite à partager une grosse voiture américaine et, arrivé dans le parc du bois de Boulogne, le conducteur lui dit qu'il doit mourir par sa main puisque l'amant de sa femme le veut ainsi. Pauvre Chester, à la fin d'une course qui le mène boulevard Haussmann, décide de se suicider et se jette dans une broyeuse. C'est à la sortie du ventre du véhicule qu'il fait connaissance de Louvainc Azerty qui s'attendrit sur son sort de mari cocu. Le nom propre de ce personnage joue ironiquement avec l'autorité dans le roman, comme il est constitué par les six premières lettres du clavier français, clavier de l'ordinateur où s'écrit Coup de foudre, mais aussi clavier de l'ordinateur devant lequel Chester, *naze*, commence son aventure.

Arrivés à la maison d'Azerty où un cocktail est organisé, Chester connaît la femme de son récent ami qui s'appelle... Vénus :

Chester eut comme un vertige lorsqu'ils pénétrèrent dans le hall d'entrée. À la lénifiance de la nuit succédait un éblouissement qui tenait tout autant au soudain éclairage du lieu qu'à son pouvoir de réfringence. Tout scintillait. Il dut se frotter les paupières. La spirale d'un escalier de marbre blanc déversait à ses pieds des marches hémisphériques ; c'était comme un torrent, et les volutes, sinuant après les murs, prenaient l'aspect des algues ; la rampe elle-même semblait se liquéfier en un ru adventice ; de fins piliers d'aciers tombaient comme des filets d'eau ; le carrelage au sol représentait des coquillages. Dans le même temps qu'il perçut l'écoulement d'une fontaine, une créature, coucou je reviens, se détacha à l'autre bout du hall, comme surgie du fond de l'eau. C'est alors que la minuterie s'éteignit. L'obscurité conservait cependant la souvenance d'un flamboiement extrême, blond vénitien sans doute, celui de la chevelure de la jeune femme. Elle avait disparu quand Azerty ralluma. C'était qui ? Vénus mon épouse. (CF 35)

Malgré le fait que cette scène coïncide avec la description de la maison d'Azerty, on dirait plutôt qu'elle décrit de manière fantastique le tableau ayant pour sujet la naissance de Vénus peint par le maître absolu de la Renaissance que Laurent chérit, Sandro Botticelli. La silhouette de la déesse jaillissant dans un élan fin du milieu d'un coquillage entouré de vagues se superpose à la silhouette de "la créature" que Chester entrevoit avant que celle-ci ne s'évanouisse dans l'obscurité où la minuterie s'éteignant laisse les personnages. Comme dans la scène où le visage de Yalda fait explosion sur le fond gris d'un arrière-fond quelconque, l'entrée en scène de Vénus se perçoit, dans le scintillement froid du marbre et de l'acier, dans l'éblouissement de Chester, que le "flamboiement extrême [...] de la chevelure de la jeune femme" ne fait

qu'accroître. Le jeu lumière obscurité met en évidence non seulement le peu de crédibilité de l'histoire, mais la déraison qui accompagne tout geste de Chester. Est-ce que cette femme est réelle, ou bien rêvée, imaginée ? En attendant une réponse à cette question, le lecteur devient témoin à une multiplication de ce même épisode, retravaillé plusieurs fois dans le récit.

Revenant d'un évanouissement, il reprend connaissance en compagnie de Vénus car "un scintillement mordoré lui agaçait les cils". Quand il ouvre les yeux, "[d]eux coquillages s'agitaient devant lui, suspendus aux lobes de Vénus Azerty" (CF 43), comme en souvenir de sa première image de la jeune femme. Le vertige qui l'avait pris à l'entrée dans la maison prend ici la forme du "tourbillon" (CF 43) dessiné par la chevelure de Vénus penchée au-dessus de lui. Mais quelques instants plus tard "elle disparut" (CF 44) de nouveau.

Rentrant de Florence d'où il doit ramener Vénus à l'injonction de son mari, il reconnaît être encore *naze* : "Chester s'astreignit des heures durant à paralléliser ses roues à la ligne médiane de la chaussée, dont la discontinuité, naze, naze, naze, en ajoutant à la blancheur, stimulait sa rétine comme des flashes électriques" (48). Dans cet état proche de la hallucination, si semblable à l'état de celui qui passe des heures devant l'écran intermittent d'un ordinateur, il tombe sur "une Fiat avait jeté l'ancre au milieu d'un étang" (CF 48), qui Fiat abrite, évidemment, Vénus qui lui demande de la secourir. L'eau a ici pour qualité celle d'être d'un froid glacial qui lui saisit le bas-ventre. Il se jette dans l'eau et lève les yeux :

Elle émergea de l'onde comme s'arrachant à elle, soulevant l'étable d'une cloche ruisselante. C'était le spirit of extasy qui s'épanouissait sur le toit d'une Fiat. La tôle, rainurée par le choc, la portait hors des fonds dans un souffle de vapeur et de bulles. Elle se levait dans l'aube de sa chevelure, lourde et emmêlée comme au sortir d'un coït. Ses pupilles crépitaient des ardeurs utérines ; ses seins, sur-cutanés par un chemisier blanc,

fixaient la ligne d'horizontalité des effusions majeures ; [...] le monde se suspendait entre les parenthèses de ses hanches, qu'occupait, à n'en pas douter, le syntagme de son sexe ; le galbe effilé de ses jambes réinventait la forme. (CF 49-50)

Si l'eau de la fontaine initiale change en onde, la voiture change en coquillage ; les rainures que son toit exhibe en sont la preuve. Ces mêmes rainures ne sont pas sans rappeler la madeleine trempée en tisane de tilleul qui provoque chez Marcel la ressuscitation de sensations éprouvées dans le passé, dans A la recherche du temps perdu. Chaque rencontre de Vénus devient un approfondissement de l'épisode initial, enrichi par les circonstances diverses dans lesquelles ces rencontres ont lieu. La présence de l'eau reste emblématique pour authentifier le jumelage qui s'installe entre ces scènes et le tableau déjà mentionné, mais aussi entre ces scènes et leur relation par l'écriture à l'ordinateur ; la lumière y est plutôt suggérée : c'est l'aube, le moment où la lumière se fait pour préparer et l'apparition de Vénus et son surgissement dans l'écriture sur l'écran de l'ordinateur, et que le nom de la marque de la voiture suggère. La forte sexualité de Vénus est marquée par l'éveil du désir de Chester, que le contact de l'eau froide a sans doute exacerbé. Les seins, le ventre et le sexe de la femme sont décrits comme les signes d'une écriture : de la ligne horizontale que les mamelons forment, on descend par "les longues ondulations de son ventre" pour arriver au monde suspendu entre "les parenthèses de ses hanches" et pour échouer dans "le syntagme de son sexe" (CF 50). Le narrateur choisit d'introduire, en un très discret coup d'œil vers le lecteur, la dimension que l'écriture occupe dans la transcription de cette beauté qui n'arrête pas de se former à travers les apparitions successives de Vénus. La forme initiale du tableau se transforme sous les yeux éblouis de Chester et du lecteur : "le galbe effilé de ses jambes réinventait la forme" (CF 50). Mais cette réinvention ne se présente qu'aux yeux éblouis d'un Chester en proie à un ennui qui rend cette apparition de plus

en plus problématique. L'ennui aggravant qui affecte Chester de plus en plus le long du texte permet à Laurent de déployer une comédie romantique exagérée où l'énormité de la parodie rend possible une réflexion sur "the status of the subject in postmodern society, and a more sober reflection on the possibilities of the novel as literary form in contemporary culture" (Motte, "Eric Laurent's Schlemiel" 81).

Les apparitions de Vénus seront désormais de plus en plus fantastiques et fantasmatiques. Quand elle se réveille dans la Fiat, à cause du froid dans la voiture, sous l'enseigne de Shell, la "gigantesque coquille de mollusque l'on eût dit échouée là lors d'une marée d'équinoxe de l'ère quaternaire, ou tombée distraitement de la poche d'un titan conchyliophile" (CF 56). Chester la trouve de nouveau à la sortie des eaux d'une piscine, alors qu'il se trouve en manque d'oxygène. Sur son matelas pneumatique "de la forme d'une conque" (CF 62), "la nageuse était au repos" (CF 63), ce qui permet au regard assoiffé de désir du protagoniste de dresser l'inventaire du corps que la jeune femme offre au regard, corps qui malgré le maillot de bain donne l'impression d'être nu. La nageuse ne le remarque pas, "[s]on visage était placide jusqu'au détachement, pâle jusqu'à la diaphanéité, Vénus je vous aime" (CF 63). La femme n'a que deux réactions : de lui demander de la pousser jusqu'à sa professeur de natation et de remarquer qu'il saigne au front, ce qui provoque, comme d'habitude, l'évanouissement de Chester. Quand il revient au monde, Vénus n'est plus là, "[s]eule une fluxion orange, presque rougeoyante, s'étirait aux confins du regard, en une ligne parfaite" (CF 64). Comme dans la rencontre initiale, le regard de Chester conserve la teinte de la chevelure de Vénus qui coïncide avec la ligne de l'horizon.

Dans la rame qu'il prend pour rentrer au ministère, Chester a la vision du corps de Vénus soulevé par la masse informe des êtres "siamois" (CF 65) que les voyageurs étaient devenus. Comme dans le tableau dont ces visions s'inspirent,

Elle était nue, l'étau des corps ayant retenu ses habits, mais la sinuosité de sa longue chevelure la revêtait d'une sorte de linge pudique. Elle se détachait sur fond d'affiches vantant le prix des coquilles Saint-Jacques au magasin du Printemps, et la blancheur de sa peau tranchait sur la noirceur des tignasses clapotant à ses pieds. Personne ne disait mots. Seul un crâne bandé, flottant comme une méduse à l'extrémité du wagon, proférait des "Vénus je vous aime". Et puis il disparut, noyé, probablement. (CF 65-66)

Si l'on pouvait douter du vraisemblable de ces rencontres jusqu'ici, la description de cette vision a le mérite d'éclairer l'esprit troublé du pauvre Chester. La foule des gens s'efface sous le clapotis noir qu'elle figure au-dessous du corps de Vénus, les coquilles se voient cette fois en arrière-fond. La tête de Chester flottant comme une méduse suggère la manière dont le personnage doit finalement tuer ses visions, volontairement ou non, au risque de la sanction sociale qui ne tarde de se mettre en place. L'élément aquatique y devient porteur des signes du déraillement mental du personnage. Passant la nuit sous la fenêtre d'Azerty, il se trouve au beau milieu d'une pluie qui ne cesse pas.

Le temps de Chester se partagera dorénavant entre l'office qu'il occupe au ministère où Azerty travaille, et l'ascenseur où il peut enfin se livrer à ses visions. Il voit Vénus même dans l'infirmière qu'il trouve à la sortie d'un évanouissement provoqué par la chute s'ensuivant à la chasse d'une mouche (CF 78). Son séjour à l'hôpital se trouve rallongé par une extrêmement rare allergie au gypse. En sortant, son état est pire, et la pluie se radicalise. Il prend le métro au Château d'eau, la Seine a l'air d'un fleuve de boue, Chester la longe en s'arrêtant à chaque banc public. Il s'assoupit sur un parapet et le miroitement de la chevelure de Vénus le réveille. "Des flammes dansaient devant lui, rousses, leurs pointes convergeant vers une sphère étrangement cristalline, au centre de quoi une braise isolée frémissait" (CF 83-84). En se remettant debout, le

héros admire “l’ondoiement dément” (CF 84) des cheveux de la jeune femme et il l’accompagne vers le ministère. En chemin, elle l’avertit du danger de son jeu : “arrêtez votre numéro de l’amoureux fou c’est un jeu ridicule auquel vous allez vous prendre trop sérieusement” (CF 85). Cela rapproche sans doute Chester, de manière renversée, du narrateur de Clara Stern, piégé par son propre jeu, occupé à mimer un amour qu’il ressent en vérité mais qu’il a du mal à reconnaître.

En raccompagnant Vénus chez elle à la fin d’une soirée à l’Opéra, la chevelure dénouée de la femme explose dans le taxi et dans la tête de Chester :

Sa chevelure s’ouvrit immensément et s’éparpilla à l’intérieur du véhicule. Une végétation sauvage s’enroula autour de son visage, se plaqua à ses yeux, bondit le long de sa gorge ; la moleskine de la banquette disparut ; des mèches lourdes comme des lianes étranglaient les appuie-tête, envolaient jusqu’au plafonnier. L’habitacle fut bientôt envahi. Puis elle sortit la tête, et l’intérieur du taxi en fut comme aspiré. La masse infinie des cheveux flottaient maintenant au-dehors, telle une oriflamme. Chester vit leur rousseur embraser l’azur du ciel ainsi qu’au crépuscule. (CF 103)

La perception de la beauté par Chester se radicalise ; l’objet perçu comme beau arrive non seulement à produire cette déflagration saisie déjà dans la première rencontre, mais s’étend et s’approprie la totalité de l’espace. Cette perception exacerbée s’accompagne de sensations aquatiques et végétales, comme pour suggérer qu’elle doit nécessairement grandir, pousser dans l’esprit de celui qui perçoit. Cette image aquatique redoublée de son côté végétal renvoie de manière parallèle à l’écran où les mots se multiplient dans l’invention de l’histoire et tendent à occuper tout l’espace de l’écran.

Ayant envie de vacances en compagnie de Vénus, il raccompagne Vénus chez elle, rassuré que son mari rentrera tard. Elle lui offre un verre pendant que Chester la voit disparaître sous l'image d'une "luminescence à peine carnée" (CF 110). Elle va dans la salle de bains pour prendre une douche et Chester pratique où et comment se cacher, au cas où. En la contemplant, la porte de la salle de bain offre un cadre à ce tableau où la femme s'enfonce jusqu'à disparaître :

Les rainures du plancher disparaissaient au loin, dans une pénombre dont seul le fin rectangle de lumière de la porte de la salle de bain disait la finitude. [...]

La vapeur, par endroits, se teintait s'impressions couleur pêche, fluctuantes souvent, et qui s'ajointèrent peu à peu aux autres : le corps nu de Vénus Azerty émergeait du halo, mais si faiblement qu'il échappait du regard. Il était comme issu de la condensation de l'eau, et la mousse du gel douche ajoutait à son évanescence. Son visage même s'était évaporé. Chester ne distingua bientôt plus que des taches de couleur, éparses, l'incarnat des épaules, le roux presque auburn des cheveux coulant en arabesques entre deux auréoles. Le ventre disparaissait jusqu'à la toison du pubis, encore que l'eau semblât également vouloir l'emporter. Vénus Azerty n'existait plus. (CF 112-113)

Le vocabulaire et le style de cette scène annoncent la scène de A la fin où le narrateur décrit comment la sexualité se mêle à son écriture. Si dans la première scène de Coup de foudre Vénus surgissait de la fontaine de l'entrée de l'immeuble, par la suite son corps n'arrête pas de se préciser. L'eau pourtant d'où elle s'engendre finit par l'engloutir, comme si l'intensité, le brasier du regard désireux de beauté finit par faire s'évaporer et le cadre aquatique, et l'objet qui y gît. Le spectacle de la beauté joue entre ces deux pôles, elle se fait et se défait au gré du regard avide de l'homme hanté par elle, mais aussi sous la main de celui qui la réinvente et la perd dans ce même mouvement de sa création.

C'est ainsi que, à la fin du récit, Chester se trouve abandonné dans son ascenseur, où Vénus vient dîner avec lui et s'offrir à son désir. L'acte sexuel se trouve drastiquement empêché par l'exiguïté de l'espace où chaise, table, tout dégingole, et Chester porte les mains à son cou menacé d'étranglement par la cravate prise par Vénus. La femme en meurt, Chester, "hébété par le spectacle du crâne fendu" (CF 121) qu'elle fait voir, s'évanouit :

Sa vision n'était plus qu'une nuit, parsemée de mille points luminescents, et qui pétillaient au-dessus du feu que le candélabre, au niveau du troisième étage, avait allumé parmi la chevelure de Vénus Azerty. (CF 122)

Secouru, il s'enquiert du sort de la femme et ses sauveteurs s'apitoient au spectacle de cette déraison : "Quelle femme monsieur il n'y avait personne avec vous vous étiez seul. Putain il a pris un sacré coup c'est sûr. Bonjour le traumatisme. Le délire complet" (CF 123). Du cockpit de l'hélicoptère qui l'amène à l'hôpital, Chester regarde l'incendie qu'il a provoqué dans le bâtiment du ministère et voit, dans le cercle des curieux qui assistaient au spectacle, une renaissance de Vénus dont la vision essaye de s'approprier même le ciel où Chester se trouve à présent :

Cet ourlet de vaguelettes évoquait le rebord d'une gigantesque conque, que nacrèrent les déperditions d'eau, et dont les valves eussent été les lances des pompiers, et le fruit de ce brasier, avec ses teintes de blond vénitien. Les flammes, crochues, semblaient vouloir ramener à elles la nue, elles léchaient l'hélice, serpentant depuis les fenêtres béantes, desquelles elles s'élançaient malgré les trombes d'eau, se cambrant sous le jet, se rétractant parfois, mais se haussant toujours, comme une chevelure par grand vent. (CF 124)

Ces phrases qui closent le récit nous laissent sur un Chester traumatisé qui a tout perdu, mais qui, malgré cela, peut, du trou noir de sa mémoire, refaire le spectacle d'une beauté qui survit à tout, malgré tout, comme le roman lui-même survit à sa propre mort, à sa propre destruction.

L'écriture reste toujours possible, malgré la mort de la beauté où elle a pris naissance, elle se trouve une origine nouvelle dans l'écran de l'ordinateur se rallumant et effaçant le noir où il gisait.

Cette recherche de beauté et les dangers qu'elle suppose restent constants dans l'écriture de Laurent. Quelle que forme que ses récits prennent, la quête de la beauté est toujours thématifiée dans chacun des récits, et ses dangers restent incontournables. Il est sans doute vrai que cette quête n'occupe pas le même espace dans tous les récits, mais la manière dont elle est déployée dans le premier roman publié par Laurent reste exemplaire. Dans l'ouverture des Atomiques, Adam Pexoto se débat dans les fils d'une fausse affaire,

[u]n trafic en trompe-l'œil. Un leurre. Une supercherie. Un subterfuge. [...] Mais c'est une farce. Exactement c'est une farce un faux trafic destiné à masquer le vrai trafic une farce d'autant plus que nous sommes au courant et que nous allons faire semblant d'en être le dindon. (A 26)

L'histoire donc est démasquée depuis le début comme un leurre, auquel le narrateur veut que le lecteur s'y sente chez lui, initié par les paroles du chef d'Adam, Caron-Pang. Adam se lance donc à la poursuite de Kolokolov, le Russe censé monter le trafic. Cette course commence à Paris et se poursuit à Las Vegas où il est par erreur chargé de tuer une certaine Cléopâtre qui joue dans le show Wings of God. Sa description initiale est faite du point de vue de son habillement de scène et des mouvements que la danse assignée lui impose. Quand il la voit hors scène, Pexoto ne la reconnaît pas d'abord, "sa chevelure de jais s'éta[nt] muée en une blondeur de

grève” (A 107). Les effleurements discrets de sa paume par l’index de la femme promettent un plaisir bien charnel à Pexoto, et à ce moment le narrateur choisit de nous délivrer le tableau de la beauté de celle-ci :

Elle ressemblait à une de ces actrices dont le nom nous échappe, ainsi que la filmographie. On sait en la voyant qu’on l’a déjà vue et, ne la voyant plus, qu’on la reverra encore. On interroge les traits de son visage, mais on ne remarque que les deux fins plis partant des ailes du nez jusqu’aux commissures des lèvres, à travers lesquelles se devine la géométrie nacrée de deux dents blanches ; rien de probant, son nom nous échappe toujours. Cette femme, on le conjecturerait, déborde notre propre inconscient pour l’ample et le collectif. Il faudrait demander à quelqu’un. Mais on se sent bien, seul avec elle, déjà. (A 107-108)

La beauté de la femme ne se laisse pas dire, elle semble venir de loin, d’un inconscient qui ne peut pas la définir. Mais elle est néanmoins familière, on a le sentiment de l’avoir déjà vue, de la connaître, comme l’usage des pronoms de la première personne du pluriel le suggère dans son injonction à l’adresse du lecteur. C’est une femme qui n’est pas familière qu’à Pexoto, mais aussi à nous, lecteurs et lectrices à qui on demande de s’imaginer cette beauté qui pourtant n’a rien de spécial, de “probant”.

Pendant la discussion que les deux entament, le désir trouble le regard d’Adam ; le héros a l’air de voir au-delà de l’habillement correspondant à l’endroit où elle se trouve et travaille, ce qui provoque “une schizophrénie rétinienne” (A 113) qui lui rend le regard de la femme impossible à fixer, tant ses yeux à lui se trouvent affectés par le pouvoir du corps de la femme :

il avait beau s'y astreindre, d'irréfragables sollicitations à venir se poser sur son corps harcelaient son œil ; la forme de ses hanches en incurvait les commissures, le volume de ses seins tuméfiait ses pupilles, ses jambes subulées exaspéraient ses cils. (A 113)

La beauté de la femme rend impossible un regard objectif, et cela se reflète dans la presque souffrance que le héros éprouve. Elle lui est impossible à soutenir et provoque comme un dérèglement de son efficacité d'espion à expérience redoutable.

Obligés de cohabiter dans une maison vide de Montana, Adam a la surprise de découvrir une Cléopâtre pausant dans sa lecture au soleil :

Allongée sur un transatlantique, la tête tournée de côté, les yeux clos, suçotant une paille dont le coude plongeait au fond d'un liquide bleu, Cléopâtre était nue. Un livre ouvert, et que le vent feuilletait, était posé sur son pubis. Pexoto se figea. Il y avait quelque chose de troublant à voir papillonner ce papier un peu crème, presque carné, frémir les boucles noires des lettres, respirer le creux de la reliure. (A 131)

Plus que jamais avant, le rapport entre corporalité, sensualité et écriture est mis chez Laurent à l'intérieur d'un texte à la troisième personne. Cela annonce une fois de plus A la fin où le narrateur auteur avoue l'étroite relation qui s'installe chez lui entre jouissance physique et écriture. Au niveau de l'histoire des Atomiques, c'est la femme qui s'est chargée de faire avancer l'histoire et de guider Pexoto, en lui sauvant la vie une fois. Elle meurt à son tour plusieurs fois : à Portland, pendant que la jeune femme prend une douche, Pexoto entend un coup de feu dans la salle de bain. En défonçant la porte, Pexoto ne voit rien dans la baignoire, quelques secondes après seulement la tête de Cléopâtre émergeant pour lui demander le shampoing. Elle avait tué un homme à "physionomie de tueur" (A 143). Sa description sortant de l'eau de la baignoire rappelle l'usage que Rimbaud avait fait de sa figure dans Vénus anadyomène et Laurent dans

Coup de foudre dans la scène du Fiat, et prépare le lecteur pour les multiples assassinats dont Cléopâtre sera l'objet plus tard dans le roman, mais aussi pour cette mauvaise Vénus que Clara sera.

De retour à Paris, dans l'agence *Seventh Art Stars Casting*, place de la Pigalle, il découvre les dossiers d'une partie des personnages rencontrés depuis le début du récit. Tous s'inspirent de films américains classiques des années 1940 et 1950. Une ombre entre et trace le mot "Décédée" sur un dossier. Pexoto reconnaît le dossier de Cléopâtre. Comme suite à la confirmation écrite de la disparition de la jeune femme, le récit dégringole de plus belle, comme si l'écriture ne peut s'envoler qu'au prix de la mise à mort de ce qui l'a générée. Caron-Pang l'explique à Pexoto, on dirait l'auteur au lecteur,

Admettons que tout cela soit un peu rocambolesque, admettons, mais bon, tout de même, expliquait Caron-Pang en substance, c'était une fiction, eh il fallait bien l'étayer. Tiens, il suffisait d'imaginer une seule seconde que nous soyons sur une véritable affaire, eh bien les choses ne se déroulaient pas autrement, peut-être de façon moins excessive, il le concédait volontiers, mais bon n'oubliez pas qu'il n'y a aucun fond de véracité dans cette histoire et malgré tout il faut la rendre vraisemblable. (A 184)

et encore :

On vous demande de la naïveté toute fiction et vous êtes en plein dedans je vous le répète toute fiction demande de la naïveté c'est la convention fondamentale de tout art. [...] Ça ne vous empêche pas dans un second temps d'être brechtien au contraire il faut que vous le soyez distanciation distanciation. (A 185)

Après cet avertissement ou conseil technique à l'adresse de Pexoto aussi bien qu'à celle du lecteur, Pexoto se trouve embarqué dans une voiture qui le mène en Bretagne, sur une plage où il

découvre... Cléopâtre. Elle raconte comment elle s'est sauvée et en fin de récit s'arrête et trouve un coquillage qui lui sert de jeu sensuel avec le désir de Pexoto. Elle met la coquille à l'oreille de l'homme, mais "[l]ui ne voyait que son ventre [...], sa peau micacée par le sable et le sel, frissonnante. [...] Ses cheveux étaient lourds et sinueux comme des feuilles d'acanthé sculptées dans l'arkose" (A 201). Comme dans le cas de Chester, la perception de la beauté rejoint architectural et végétal. La tenue de la femme excite toujours le désir de Pexoto, les détails vestimentaires abondent. Le lendemain, il découvre Cléopâtre morte, décapitée, éventrée et ses membres amputés dans sa chambre. La beauté massacrée de la femme lui provoque un mal physique qui ne diminue que lorsqu'il "se figur[e] n'être plus qu'un petit courant d'air dans le vaste univers" (A 210). Son hébétude se reflète au niveau de sa perception du paysage de la Loire vu comme "une sorte de calligraphie arabe, indécryptable" (A 210). Son désir de lire autour de lui la "raison d'être" (A 211) du soleil, des images attrapées sur la rétine du passage du train, de lui-même, comme Chester survolant en hélicoptère l'espace où Vénus s'est fendu la tête. Étonné et pourtant placide, Pexoto découvre la ténuité de sa propre image, parodie du désœuvrement romantique du héros qui se découvre insignifiant face à l'indifférence du monde :

Pexoto appuya son visage contre la vitre du compartiment ; son front s'ajouta au reflet de son front, ainsi que se rattachent certains jumeaux siamois. En fondu enchaîné fixe, son image se superposait au paysage qui défilait. Il s'étonna que rien ne l'ébouriffât, ne lui éraflât non plus la face, les poteaux électriques et les arbres, les villes et les campagnes. Il lui semblait que le monde extérieur ne glissait pas sur lui, mais à travers lui, de part en part, sans l'affecter nonobstant, monde mouvant, inappréhensible dans son éternelle entraperception, monde indifférent. (A 211)

Il est intéressant de remarquer la fréquence des métaphores scripturales qui augmente après le saccage de la beauté, de l'amour. L'état du protagoniste, suite à ces événements, empire, et rappelle de près le narrateur de Clara Stern qui se fuit lui-même en recourant aux plus proches, puis aux moins proches, jusqu'aux moins probables connaissances. Comme le même narrateur, il "déprime un petit peu" (A 213), il fume et boit du whisky en excès. Une photographie de lui-même prise à Las Vegas le représente "tel qu'il est présentement, près de la fenêtre, en train de tenir quelque chose entre ses doigts, peut-être une photographie qui le représenterait tel qu'il est présentement, près de la fenêtre, en train de tenir quelque chose entre ses doigts" (A 215-216). Tout se passe comme si la multitude d'événements invraisemblables, loufoques, parodiques, arrivent à rendre l'écriture qui se charge de rendre compte de ceux-ci instantanée, écriture dérégulant cet objet, pervertissant les relations entre les humains, qui s'amenuisent jusqu'à disparaître.

La fin du roman nous présente, par conséquent, tous les personnages déjà rencontrés, morts ou vivants, se réunissant à une soirée déguisée, où l'on se demande quel est le rôle du masque. Pexoto n'en a plus besoin, comme il s'est déguisé "en con" (A 219). Au milieu de ce bal, Pexoto a une révélation de facture toute proustienne :

Flaher leva soudain le bras et la musique s'arrêta ; les spots se figèrent. Pexoto crut un instant que le plancher s'affaissait sous lui ; les masques lentement se levaient, basculant vers le plafond, comme si les têtes exécutaient une flexion sur les cous pour lui présenter leur menton. Les faces postiches s'effacèrent alors, et Pexoto vit les visages.

Ils surgissaient du temps, et de l'espace dans lequel celui se développe. (A 220)

Tombée de masques qui ne révèle plus rien, aucune qualité du passé n'en surgit ; Pexoto apprend comment il s'est ridiculisé "en tirant à blanc depuis le début de cette histoire" (A 221). Il

rencontre finalement Kolokolov qui écrit un document sur son ordinateur portable au milieu de cartons pleins de dossiers et deux téléphones. On se demande si ce n'est pas le même document que celui que l'auteur mentionne en épigraphe et qui "s'auto-détruit dans cinq secondes" (A 7), comme dans le film *Mission Impossible*, comme dans cette histoire qui ne cesse de bouleverser les catégories de vrai et de faux. Kolokolov résume la situation pour Pexoto : le trafic était réel, mais cette réalité n'en est moins trouble : "nous avons organisé un vrai trafic de façon à ce que vous le croyiez faux tout en faisant tout pour que vous le croyiez vrai ha ha la chose était tellement énorme que personne n'y a cru" (A 224).

Le pauvre Pexoto arrive à sortir de nouveau du piège tendu par Kolokolov pour continuer le même jeu tendu par ce trafic dont on ne sait toujours pas s'il est vrai ou faux. Sa confusion quand il apprend que Cléopâtre est en vie fait dire au même Caron-Pang que "[r]ien ne devrait vous surprendre dans cette histoire". Cette remarque qui démasque encore plus la parodie effrénée que l'écriture veut accomplir précède une description de la musique qu'on entend, qui "a beau refuser notamment l'harmonie – chaque accord s'entendant comme un événement en soi, débarrassé tout à la fois de sa causalité et de sa conséquence" (A 235). C'est le premier quatuor de John Cage que Caron-Pang veut écouter. Musique où la partie du hasard, des bruits venus du dehors ou du hasard de certaines rencontres entre les instruments musicaux et des objets divers, joue un rôle prépondérant, réglé seulement par l'usage parcimonieux de certaines contraintes traditionnelles. Cette musique est annoncée dans le récit par le rythme que les rails et les poteaux confèrent au paysage hébété qu'Adam perçoit dans son retour en train à Paris, qui font penser à "des mesures sur une partition vide" (A 212).

La beauté, dans ce spectacle, arrive à ressurgir de la cabine bleutée d'un lupanar de Bruxelles. Cléopâtre, pour la première fois, avoue une certaine faiblesse pour Pexoto, elle se

dédouble en Béatrice, qui devient, de pute, agent secret, dans une sorte de régression temporelle, et dans la rencontre des deux personnages tout se suspend, y compris la fin. Enlevée par les autres, la femme réapparaît à Sarajevo où Pexoto meurt stupidement d'une balle tirée par un sniper. Le dernier paragraphe du texte rejoint ainsi le premier dans la description détaillée de ce bleu qui tend à se défaire dans d'autres teintes, "mais par endroits seulement ; car ailleurs, partout ailleurs, c'est le bleu qui domine" (A 251), "bleu inqualifiable, bleu indicible en somme, bleu bleu bleu" (A 9). L'histoire se clot ainsi comme un morceau musical qui reprend la même phrase, retravaillée. C'est une histoire où la beauté se module selon les teintes de ce bleu des yeux de Cléopâtre, de la conduite intérieure de Caron-Pang, de la cabine d'où la femme surgit à Bruxelles, des matins innombrables qui adviennent dans l'histoire, de "l'immuabilité bleue du jour" (A 31).

Le désœuvrement initial d'un héros ennuyé se transmet par une écriture décalée qui arrive à se superposer à son objet, en créant une béance, un vide que la non fin de l'histoire se refuse à combler. "Cette histoire ne finira donc jamais ? On ne le saura pas" (A 250), non le lecteur, non le narrateur, non l'auteur. L'exercice magistral de l'écriture s'arrête en insistant sur le fait qu'après la mort de Pexoto – mais est-il mort ? – plus rien n'existe que le bleu du ciel dans lequel tout aura existé mais a fini par s'effacer comme le souffle du héros.

Comme Pexoto, Artur Cleine dans Liquider (1997) et Clovis Baccara dans Ne pas toucher (2002) vont finir dans par mourir par balle. Le danger de la beauté y est plus apparent : pour Artur, il s'enfuit avec la jeune femme de son patron de la main duquel il meurt à la fin du roman, pour Clovis, il essaie de résister à Véronica Lux, la jeune épouse de son ami et patron, qui finira par sortir de prison et le faire tuer après la seule nuit d'amour de Clovis avec la femme. Formellement, les deux romans sont divisés en chapitres. Le ton parodique que Liquider partage

avec Coup de foudre et Les atomiques change pourtant dans Ne pas toucher, comme la phrase, qui gagne en longueur et en préciosité. Ce qui reste constant, c'est le danger mortel que la beauté de la femme aimée implique. En s'enfuyant avec Solange qui aime Artur, le narrateur constate avec dépit que

le visage de cet homme s'était absenté, simple pare-brise posé sur une conscience vide, et sur lequel glissaient les panneaux de signalisation, les slogans publicitaires ou encore les enseignes d'entreprises, comme une langue étrangère file sur l'entendement d'un voyageur monoglotte. (L 164)

Comme Chester et Pexoto, comme le narrateur de Clara Stern et Renaissance italienne, l'esprit d'Artur se ferme à tout autre langage que celui de la beauté aimée, à tout autre système de signes qui s'offre à son intelligence. L'exclusivité de cette passion s'accroît avec chaque roman et rend les aspirants incapables de répondre à toute autre sollicitation.

Cette exclusivité reste commune à Félix Arpeggione (RM) et Léon Brumaire (D), personnages qui reviennent dans les derniers romans de Laurent comme issus du partage d'une enfance et adolescence clermontoises. L'interdit qui frappait dans les titres Liquider et Ne pas toucher se meut dans Dehors (2000) et Remue-ménage (1999) pour suggérer le trouble épuisant qu'une possible fin de l'amour risque à produire. La tonalité devient de plus en plus intimiste et exclusive elle-même, l'écriture s'efforçant de dire ce qui se refuse à la parole, ce qui menace l'amour. C'est ainsi que la description de la déchéance des personnages masculins occupe des pages de plus en plus longues. La consommation prolongée d'alcool et de substances de plus en plus illicites finit, dans Remue-ménage, par une régression des plus flagrantes : après qu'un distributeur avale sa carte bancaire, Léon rentre chez sa mère qui se charge de l'habiller en allant au Flore et de s'occuper, si besoin il y a, de lui trouver un logement et/ou un emploi. Léon vit,

selon le narrateur, dans une “sorte d’atemporalité” (RM 147) que le retour d’une certaine femme du passé ne fait qu’approfondir. Dans Dehors comme dans Remue-ménage pourtant, la tonalité devient plus intimiste, l’écriture cerne de plus près le déclin que le départ d’une femme signifie pour les personnages principaux et s’occupe moins à conjuguer la beauté selon le modèle de Vénus, même si des traces subsistent^{xx}. Le mal physique et sentimental que ces textes décrivent se répand même au niveau de l’apparence qui se contamine de cette perte de consistance :

Enfin, quand un jour dans la salle de bains, nonobstant les effets de zoom dont il usa (se rapprochant du miroir, s’en éloignant), quelque angle de vue (face, profil ou trois quarts) qu’il proposât, malgré qu’il variât les jeux de lumière (extinction du tube au néon, commutation stroboscopique, éclairage fixe), il ne se reconnaîtrait pas dans son propre reflet, il eut le sentiment de n’être pas, non plus, dans ce roman-ci. (RM 148)

Un tel engluement dans le rien que sa propre personne ou son propre personnage est devenu n’est pas unique dans les romans de Laurent. Même scène arrive deux fois dans Ne pas toucher (32-33, 171-172), décrite avec des mots presque identiques, comme pour annuler toute la durée d’une vie qui se déroule entre les deux scènes annonciatrices de mort. Dans Liquider, l’auteur choisit de réécrire la scène de non reconnaissance citée dans Remue-ménage qui arrive maintenant à Artur Cleine (L 10-12). Les rayons X qui semblaient creuser le visage de Clovis dans Ne pas toucher se mettent ici à enlever les couches de peinture et de plâtre des murs de la salle de bains d’où Artur fuit l’étranger qui lui faisait face. Dans ses gestes, de se frotter le visage comme pour enlever quelque masque invisible qui lui cache son vrai visage, l’enjeu est double : l’auteur ne reconnaît plus son personnage tout comme le lecteur prend conscience d’une modification essentielle dans la nature du protagoniste, laquelle lui reste pourtant aussi étrangère qu’au héros lui-même. L’écriture épouse les qualités déformantes du miroir et débouche sur un

récit où les événements et les coïncidences les plus invraisemblables se continuent comme dans Coup de foudre. Ce miroir déformant a pour correspondant l'image du comptoir sur lequel la tête d'Artur repose après que César Reyes tire sur lui, et qui lui renvoie non pas son image, mais celle de son tueur, celui à qui Artur avait volé femme et argent. Cette revanche reste pourtant extrêmement inégale puisque notre héros ne possède plus ni femme ni argent. Sa mort devient une mort pour rien, comme dans le cas de Clovis d'ailleurs. Si ce dernier arrive à connaître l'union physique avec Véronica, c'est parce que la femme s'offre à lui et rend le mariage avec Oscar incertain, ce qui rend sa mort inutile.

Ces multiples scènes où les personnages se reflètent et ont du mal à se reconnaître constituent des mises en abîme de l'écriture telle que Laurent la pratique. Elle contient dans son principe la mort, l'effacement de ce qu'elle se propose de faire exister, dans une sorte d'affirmation du pouvoir ambigu du mot qui tout en appelant à exister ce à quoi il fait référence n'arrête pas de mettre à jour la manière dont le référent est menacé par cela même censé le faire exister. L'amour et la beauté contiennent toujours le germe du rien qui les habite. Quand Léon réalise le malentendu qui l'avait séparé de Romance, il rentre et scelle la retrouvaille par de longs baisers "en apnée" (D 220) qui "l'enivrai[ent] un peu" (D 221), lui donnent le sentiment d'une bonne ivresse où l'on "peut [...] disposer l'altitude, les profondeurs aussi" (D 220), dans un mouvement où l'union se réalise avec le prix de la dénonciation de sa propre caducité. C'est ainsi que le lecteur découvre dans les récits ultérieurs Félix en dérive sentimentale, cédant à des désirs qui le laissent pantois plus tard.

Le narrateur auteur de Renaissance italienne, tout en évoquant un amour qui brûle toujours à la fin du récit, utilise pourtant la couleur des vêtements noirs que lui et Yalda portaient pour les décrire comme "carbonisés", "calcinés" (RI 159), comme pour laisser à l'écriture le

pouvoir de dire ce que l'histoire ne peut pas : la mort, le rien, ce définitivement autre, le dehors absolu qui sont les marques de l'expérience de l'écriture blanchotienne.

L'œuvre et le désœuvrement

Si l'amour et la beauté restent les moyens laurentiens de supporter le désœuvrement, ils ne restent pas moins l'outil qui sert à l'auteur de parler d'écriture, d'art. Laurent utilise les ressources mises à sa disposition par la tradition pour s'amuser, comme il le déclare lui-même, mais aussi pour montrer dans quelle mesure l'on peut en user dans un but contraire à celui de la littérature traditionnelle. Lorsque Laurent parle de beauté et amour, il ne le fait pas pour les représenter et pour en découvrir quelque vérité cachée qui échappe au courant des mortels, mais pour mettre en évidence l'irréparable étrangeté qui les marque, leur nécessaire résistance à être décrits, inscrits, décryptés, leur pouvoir de séduction, d'ébranlement qui les apparente aux figures féminines de ses récits.

Dans son entretien avec Minh Tran Huy, l'auteur avoue, avec le vieux rêve du livre sur rien qui a obsédé Mallarmé en tête : "C'est pour ça que je choisis toujours les scénarios les plus convenus possible : pour m'en débarrasser". Comme Christian Oster qui parlait du poncif de l'amour, Laurent arrête son choix sur les clichés, tellement épuisés qu'ils lui deviennent une source parfaite de matière romanesque, à laquelle il intègre tout un tas de références livresques venant des arts les plus différents, mais aussi par des clin-d'œil à la situation postmoderne. L'on pourrait être facilement piégé par la multitude des épisodes qui truffent ses romans, mais comme Laurent dit dans le même entretien

J'ai toujours eu ce fantasme de vider complètement le livre du récit, des personnages, des situations, pour faire se succéder uniquement des scènes de pure contemplation. Je n'ai jamais réussi. J'ai fait plusieurs essais, mais cela ne fonctionnait pas. Du coup, je me suis

installé dans des formes assez convenues, afin de jouer avec les stéréotypes et les lieux communs de ces genres-là.

C'est ainsi que Chester tombe amoureux de Vénus, parce qu'il peut transposer toute rencontre avec la jeune femme, réelle ou imaginaire, dans des scènes qui rappellent constamment un tableau, ou bien la rêverie hébétée d'un écrivain en panne d'inspiration devant l'écran de l'ordinateur où il travaille. Adam tombe amoureux de Cléopâtre et non de Béatrice, il aime son éternel déguisement malgré les nombreuses épreuves que ce déguisement signifie pour lui, il est également fasciné par le pouvoir que celle-ci a de se donner la mort tout en y échappant à chaque fois. Artur part avec une Pénélope qui ne sera évoquée, le plus souvent, que par sa chevelure et sa forme effilée. Félix est sensible à la beauté de Romance qui paraît surgir "de la fontaine centrale de la place Edmond-Rostand" (RM 9), comme la Vénus de Chester. Pour Léon, la seule femme reste Eva, cette première et dernière femme qui saura finalement lui pardonner une aventure de passage. Clovis rencontre Véronica lors du mariage de celle-ci avec Oscar, dans l'église du Saint-Sulpice, sous les flots de la marche nuptiale de Félix Mendelssohn, et la femme lui apparaît comme un tableau. Clara Stern rappelle au narrateur non seulement Cameron Diaz et Uma Thurman, comparaison d'ailleurs familière à la jeune gambiste, mais aussi "le charme vénéneux et la morbide figure de Stuck et de Rossetti, voire de Cabanel" (CS 36). S'étonne-t-on de savoir que Cabanel a réalisé, en 1863, une version de La Naissance de Vénus ? Mais la plus riche illustration du rôle que l'art a dans cet amour est offerte dans Renaissance italienne où le narrateur décide, malgré l'importante foule qui obstruait son passage et qui fait Yalda y renoncer et s'en aller, de se frayer chemin jusqu'au Printemps du maître Botticelli. Ce qu'il voit alors, ce n'est pas le tableau, mais Yalda qui miraculeusement, "À la manière d'une

actrice de théâtre” (RI 106), vient s’installer dans le tableau. Après une description minutieuse de la ressemblance entre les deux femmes – celle du tableau et Yalda, le narrateur auteur écrit :

cette impression-là me frappa vivement, car Yalda cessait tout à coup d’être simplement cette créature ravissante et on ne peut plus attirante aux yeux de nombreux hommes, mais je découvrais qu’elle eût de surcroît été tout bonnement digne de servir de modèle au grand Sandro lui-même, découverte qui conférait soudain à mon désir une légitimité supérieure, presque absolue, puisque le subsumaient désormais les données d’une esthétique certaine, à la fois universelle et intemporelle, tout en en révélant simultanément la profondeur. (RI 107)

La beauté ne vaut l’amour donc que si elle relève un peu de cette éternité qui est refusée aux mortels. Même l’attirance qu’elle exerce sur les autres hommes ne suffit pas, il faut que cette beauté se nourrisse d’une autre beauté, inscrite par un art (peinture ou cinéma le plus souvent) qui lui confère un caractère intemporel. Aussi la figure de Victor Trévisse rappelle-t-elle à la fois “Balzac sous le ciseau de Rodin” et la physionomie de Johnny Depp (CS 142) au narrateur de Renaissance italienne, et constitue le type parfait du désœuvré esthète, qui pense que “La vie est vaste, étant ivre d’absence” (CS 146) et qui s’exprime souvent en citations qu’il oublie de mentionner.

Cette “hyperesthésie” (RI 34) dérive de la conséquence que la pratique de la littérature représente pour le narrateur auteur de Renaissance italienne qui confesse avoir développé

Une constante sensibilité [...] aux potentialités romanesques de la réalité, que je n’avais fini, à la longue, par ne plus guère appréhender que sous le seul rapport de la littérature, je veux signifier par là que toute chose qu’il m’était désormais donné de vivre était aussitôt examinée par mon esprit quant à sa possible conversion scripturale. (RI 34)

On a déjà vu que le rapport entre écriture, expérience personnelle et tradition n'a jamais été simple chez Laurent, les parcours pouvant se faire en différents sens et en ignorant toute simple recette. Cela rend son écriture encore plus fuyante, malgré la longueur de la phrase qui tend à immobiliser les personnages dans ses méandres pour mieux les décortiquer^{xxi}. Malgré l'important bagage de mots dont le petit-fils d'un immigré italien s'avoue collectionneur, malgré l'immense travail sur la forme de la phrase qui risque de rebuter certains lecteurs, malgré l'impressionnant nombre de références qui jonchent ses textes, on sent toujours, derrière, quelques chose qui résiste à être dit, comme l'amour, comme la mort, comme la beauté. Dans son compte-rendu d'A la fin, Fabrice Gabriel remarque qu'

on a le sentiment qu'un virtuose s'y confronte à l'essentiel, qu'un styliste bavard s'y met soudain à pleurer des larmes sèches. Comme si le collectionneur de mots rares, parfois si agaçant du fait de son maniérisme trop affiché, presque laborieux, mettait son système d'écriture à l'épreuve de ce qui échappe à toute nomination simple : la mort.

Mais est-ce de mort, d'amour, de beauté qu'on parle, ou bien de la langue dans laquelle celles-ci peuvent trouver leur place dans le roman, de l'écriture en tant qu'inscription et expérience de langage et de monde ? C'est ainsi que Jean-Claude Lebrun, allant à contre-courant, déclare, à la sortie de A la fin, que ce récit

approfondit seulement un peu plus un choix esthétique opéré dès l'origine : l'écriture considérée comme un art, un façonnage extrême de la langue, et capable ensuite d'apporter de la distinction et de la beauté dans ce qu'elle capte du quotidien du monde.

(L'Humanité, 1^{er} avril 2004)

“Éric Laurent est un personnage de roman qui ne vit, au fond, que pour écrire”, écrit Sabine Audrerie. Pierre Assouline pense que “Les mots ne sont plus un moyen au service de quelque

chose qui les dépasse, mais une fin. C'est la limite de ce genre d'exercice". C'est pourtant une limite que Laurent ne cesse de forcer, comme son dernier roman le prouve. Parle-t-il d'amour ? Oui, pour pouvoir mieux parler d'écriture, de ce que cette expérience peut encore signifier au bon milieu d'une époque postmoderne où les repères manquent dangereusement. Ou bien heureusement, puisque ce manque devient source de fertilité, de jeu, d'inspiration, de bonheur. Le titre emblématique du dernier roman d'avant le "tournant", Ne pas toucher, indique le rapport que l'auteur entretient avec la littérature, avec l'art en général. Tout en sachant le danger qu'y toucher représente, l'auteur sait qu'il doit tenter de le faire, tout comme Orphée obéissait à l'exigence de se retourner et de regarder Eurydice dans l'interdiction de ce geste même. Mais cela se produit une seule fois, comme sa nuit avec Véronica Lux qui choisit de s'exprimer, après cette nuit de bonheur, en alexandrins :

Sans que nul d'entre nous s'en soit fait profession, [...] vous avez comme moi connu bien des passions des primes pulsations aux fatales issues la sûre vocation de leur sort vous est sue qui voit s'user les cœurs et s'épuiser les corps tout passe rien ne tient un jour viendra alors dans dix ans dans un an peut-être dans un mois où ce qu'en ce moment vous ressentez pour moi vous le ressentirez même pour une autre et je n'aurai plus que la scie des patenôtres comme consolation ou la bouche d'une arme aussi cessons de voir en l'autre tous les charmes y compris de sa chair oublions les attraits gardons même à part soi ce désordre secret jusque sur nos regrets fermons toujours les yeux rien ne fut ne sera n'aurait pu être. Adieu. (NT 185)

Le bonheur qui se produit dans des événements uniques est minimisé par la parfaite conscience que les personnages ont de la caducité de ces événements. Ils valent être inscrits car cette inscription devient bien plus riche que les événements eux-mêmes, car leur écriture a dans son

centre la possibilité de leur néant, leur mort virtuelle. Le narrateur d'Éric Laurent qui se lance dans la poursuite de la relation de ce voyage ressemble bien à Orphée. S'il revient, il le fait avec ce visage de spectre qui effraie tout le monde après qu'il finit de rédiger Clara Stern, avec cette "façon soutenue et châtiée" (RI 80) qu'il a d'utiliser la langue, même dans sa version orale, avec cette différence essentielle qu'il sait maintenant sienne. Le plaisir avec lequel il se laisse aller aux mots, qui peut se deviner dans son usage de mots aux sonorités rares calquées selon les teintes qu'il aime tant^{xxii}, devient thème et jeu entre les amoureux de Renaissance italienne, manière de marquer encore plus la différence d'avec les autres qui se résument à communiquer.

Comme la musique de John Cage, l'écriture d'Éric Laurent se propose de mettre à l'emploi les ressources les plus poussées en mêmes temps que les plus triviales de la langue, d'abriter au sein de sa phrase des reflets venus de tous les autres arts pour donner forme nouvelle à son expérience de la littérature. Le jeu formel auquel il a renoncé s'internalise et augmente la profondeur de son écriture. Quand Maurice Blanchot distingue entre récit et roman, il le fait en parlant de la conscience du narrateur, de celui qui raconte, d'être dépossédé de son pouvoir de romancier pour devenir obsédé du pouvoir d'attraction de cette parole qui doit se dire. En analysant cette différence, Dominique Rabaté écrit :

Il [le narrateur du récit] n'a plus l'heureuse distance du conteur qui sait son histoire achevable, délimitable dans le cadre qu'il va lui donner. S'il raconte ce qui lui est arrivé, c'est pour comprendre la nature bouleversante d'une expérience qui le dépossède des moyens de la raconter comme un tout, comme une suite ordonnée et compréhensible. (Le roman aujourd'hui, 44)

Le bouleversement de cette expérience est suggéré, chez Laurent, par l'extrême maîtrise de la langue, de la phrase, qui pourtant s'échappe, devient fluide, paraît hésiter entre les sens, "déroule

une étourdissante réflexion autour de l'écriture et de la littérature qui ont vampirisé sa vie”
(Amélie Dor).

Concluons en donnant la parole à l'auteur lui-même. En parlant de son récit A la fin, il trouve que sa démarche est “assez réactionnaire” et dévoile que son projet ne s'arrête pas ici :
Mon projet n'est pas d'écrire quatre-vingt-dix pages seulement. Mais beaucoup plus.
Quelque chose de comparable à La Recherche. Je le dis avec beaucoup de prudence.
J'aimerais pouvoir ajouter d'autres fragments à ce premier, les relier par un narrateur qui soit à la fois moi et autre. Aller au plus près de ma vie, des faits. Du réel. De cette profondeur dont je parlais. (cité par Daniel Martin)

Chapitre 3 Christian Gailly et le désœuvrement de l'histoire

Depuis son premier récit, *Dit-il* (1987) jusqu'au plus récent roman, *Les oubliés* (2007), Christian Gailly n'arrête de se frayer un chemin dans le paysage du roman contemporain. Les critiques saluent chacun de ses textes comme un accomplissement encore meilleur que le précédent ne l'avait été. Les Editions de Minuit, qui ont publié tous ses treize romans, leur servent de critère de classification. Ces critiques voient Gailly comme minimaliste^{xxiii} ou bien comme le quatrième mousquetaire suivant le trio que forment Oster, Toussaint et Echenoz^{xxiv}. Mais au-delà de toute tentative taxonomique, subsiste le fond commun de tous les romans que Gailly a créés jusqu'à présent : la reprise incessante des mêmes thèmes – amour, mort, art – de mieux en mieux modulés, la pratique de la même écriture heurtée, tâtonnante, abrupte, qui imite le swing du jazz auquel l'auteur s'est essayé avant de tenter la psychanalyse et qu'il n'a cessé d'aimer, la hantise de ce qui peut se dire et de ce qu'il faut taire.

Débutant sous le signe de Beckett dont on retrouve des traces tout au long de ses romans, Gailly évolue, selon ses propres dires, vers une libération de l'histoire, vers la création de fictions ayant pour thème central l'amour, l'art et la mort, vers une mise à jour de ce qui est devenu le souffle caractéristique de la prose gaillienne. Si son premier texte n'est pas reconnu par l'auteur comme roman, c'est que ce début littéraire garde toutes les dimensions d'une recherche qui semble s'être satisfaite plus tard dans la pratique de l'écriture. Quand on commence sous le signe de Beckett, que peut-on encore dire ? Quand on a poussé l'expérience de l'écriture vers une telle limite de la dépossession de soi, que peut-on ajouter, et comment, pour ne pas tomber dans les arcanes de la littérature classique mais non plus suivre la voie impossible du silence que Beckett

suggère ? On ne peut sans doute rien ajouter de nouveau, mais on peut le redire sous une autre forme, rafraîchir le roman par la pratique d'une écriture nouvelle. Y a-t-il une recette pour y parvenir ? Certainement pas. Ce que Gailly se propose de faire, c'est raconter la plus banale des histoires en y intégrant sa propre haleine, ses propres fantasmes et hantises, les rendre plus réels qu'ils ne le sont dans la réalité^{xxv}, les exposer à la menace de la mort, du néant qui guette toujours les êtres et les choses dans ses textes.

En parlant d'Orphée qui tente de ramener Eurydice de la mort, Maurice Blanchot remarque que ce qu'il lui faut, ce n'est pas la femme qu'il a connue et aimée dans le passé, mais celle rendue au plein pouvoir de la mort, Eurydice "dans son obscurité nocturne, dans son éloignement, avec son corps fermé et son visage scellé" (L'espace littéraire 226), déjà tourné vers la mort, vers le dehors absolu qu'il ne peut atteindre mais qu'il peut pressentir dans le pouvoir du chant issu de cette rencontre impossible. Et s'il y a un écrivain qui parle de rencontre, surtout impossible, alors c'est bien de Christian Gailly qu'il faut parler. La rencontre du lecteur avec cet auteur ne se fait que sous le signe de la même impossibilité ; l'on n'y voit pas le portrait du Gailly^{xxvi}, mais le portrait d'une écriture qui voudrait être l'improbable traduction de son équivalent musical, d'une nécessité artistique ressentie comme "viscéral[e]" (Sergio Villani 74), du désir de transposer en art les plus banales des histoires, d'en exposer la beauté que les détails vulgaires, importuns n'arrivent pas à entamer.

L'on parle de l'attraction de Gailly pour la musique, la peinture, la sculpture ; pourtant, plus que tout autre art, la musique joue un rôle primordial pour son écriture, puisqu'elle impose son rythme non seulement au vécu mais à l'inscription de ce vécu, et qu'elle décide de la coupure des phrases, des bords auxquels le mot doit s'arrêter car le dire, l'écrire, serait annuler ce qu'il voulait dire en premier lieu. Ce genre d'écriture imite le mouvement du regard d'Orphée qui doit

regarder la femme aimée en face tout en évitant de la regarder, la regarder par détour car ce n'est que par détour que l'on peut la saisir dans sa plus cachée profondeur. L'écriture de Gailly contourne en permanence "un vide, un ennui, un désespoir, la solitude, la souffrance" (Villani 74) tout en évitant de les regarder et dire en face, hésitant incessamment entre ce qu'elle peut dire et ce qu'elle ne peut pas.

La part de ce qui se dit et de ce qui ne se dit pas dans ces textes est extrêmement inégale et appelle une réflexion sur le langage et sur le roman de la part de l'auteur. L'on a remarqué que, malgré les innovations qu'il s'est permises au niveau du texte dans son ensemble, du paragraphe à la phrase, le mot reste intact, il est utilisé avec un certain sentiment de sacralité (Isabelle Dangy, "Le triangle esthétique de Christian Gailly, Christian Gailly, "l'écriture qui sauve" 138). Mais le pouvoir de ce mot de s'agglutiner à d'autres mots est problématique, comme le rythme syncopé de la phrase le suggère. Les paroles dites et la parole de la pensée des personnages s'emmêlent avec la parole du narrateur à l'intérieur du paragraphe en créant non pas une continuité entre les trois, mais en mettant surtout en évidence la discontinuité, la résistance des choses à être dites, à se laisser cerner par la pensée, le danger que ce penser et ce dire constituent pour les personnages et le narrateur à la fois. Le danger, toujours imminent, est thématiquement par la menace de mort planant dans toute histoire de Gailly, compagne obligatoire de l'amour et de l'art. Ces thèmes ne sont pas exploités du point de vue de leur richesse quand au vécu, mais de leur richesse connotative quant à leur inscription par et dans l'écriture. Autrement dit, cette trinité thématique régit la manière dont le désœuvrement de l'écriture s'inscrit dans l'écriture de Gailly, dont le pouvoir de dire s'accompagne nécessairement de l'impossibilité de ce dire, dont la plénitude croissante met en scène la perte, le manque, la mort, le dehors, le néant.

Les critiques s'accordent pour parler de silence, de perte, de manque dans l'écriture de Gailly. Si Dit-il mettait la mort du père au-devant de la scène comme motif déclencheur de l'écriture, cette mort ou absence absolues sont peu à peu thématiques et internalisées dans l'écriture. Comme le dit Fabrice Gabriel lors de la parution d'Un soir au club (2002) écrire pour Gailly est une "métaphore d'une joie retrouvée dans la perte". Nuage rouge est, selon ce critique, "un roman du report" où la hantise de la mort, de l'impossibilité de l'œuvre se transpose dans les relations que personnages et narrateur entretiennent : "Condamné à la projection de son destin vide sur des personnages eux-mêmes marqués par la perte ou le manque, le narrateur en est réduit à la solitude du roman", mais aussi dans le style même : "La mort se glisse entre les séquences, dans les lignes de fuite que ne cesse de tracer l'écriture, toute en syncopes et asyndètes, triomphe factice du style sur la fiction du bégaiement".

Dans cette stylisation incessante au travail dans la relation d'un profond désœuvrement, l'œuvre de Gailly vient toucher le point où elle frôle "l'origine même de ce qu'on est, ou de ce qu'on veut être" (Gilles Tordjman). Si le critique hésite entre être et vouloir être, ce n'est pas sans importance ; Gailly confirme, lors d'un entretien dans la Librairie Les Sandales d'Empédocle à Besançon, l'importance de ce qu'il est dans son rapport à l'écriture : "Cela prouve en effet que je n'arrive pas à écrire ni à être complètement désespéré. [...] Cela prouve que l'on ne fait pas ce qu'on veut et que l'on n'est pas ce qu'on veut. On reste exposé. Cela rend les choses quasiment insupportables et en même temps d'une beauté noire" (Christophe Grossi). La pratique de cette "écriture en désespoir de cause" (Richard Robert) mène de la sorte l'auteur à parler sans cesse de la possibilité de l'écriture tout court ; si on n'est pas ce qu'on veut être, on n'écrit pas ce qu'on veut écrire. Ou bien, comme Gailly l'écrit, à force de penser à une chose on finit par penser à une autre :

A force de penser à la même chose, on finit par penser à autre chose, c'est l'essence même de l'essence des choses, l'évidence de la science, je m'y rends de ce pas, par un détour de force. Respire à fond. A force de réfléchir à et sur la même chose, on finit par découvrir autre chose, sinon on l'invente, parce que de deux choses l'une, ou tout est déjà là qui se découvre, ou tout est inventé à force. (DI 77)

On peut ainsi affirmer qu'à travers les textes de Gailly se débat une problématique de l'écriture dont le narrateur ou/et l'auteur préfère(nt) parler par détour. Ce détour passe par les thèmes chers à Gailly – la beauté dans l'art, l'amour et la vie, la mort qui s'y loge comme par mégarde –, thèmes qui déterminent de manière musicale l'écriture gallienne et qui rythment la réflexion de l'auteur sur ce que l'écriture et la littérature peuvent de nos jours, comment elles peuvent encore exister et avoir un rapport à la vie.

La beauté entre pouvoir de voir et pouvoir de dire

Il est devenu cliché de parler de beauté en parlant des romans de Christian Gailly. Mais tous ses romans en parlent d'une façon ou d'une autre. Depuis le narrateur de Dit-il, Christian Gailly, pris au piège de la nécessité d'écrire après tant d'autres, désœuvré vivant "aux crochets de [s]a femme" (DI 58)^{xxvii}, que la beauté fait pleurer, jusqu'à Brighton, le journaliste allant en mission quand il sait que la mission s'est annulée d'elle-même, et qui tremble en écoutant Moss jouer du violoncelle (Les oubliés), on rencontre toujours un même personnage, épris de beauté, ému jusqu'aux larmes, terrassé par son impuissance à la dire, à dire ce que son œil voit. Jean-Noël Pancrazi affirme que cela fait le charme des récits de Gailly, de "retrouve[r] de livre en livre le même personnage. Lui-même. Toujours aussi fantasque, lunaire, emballé, désespéré". Mais que ce soit lui-même ou non devient une question inutile. Car ce désœuvré sans égal est défini par cette quête de la beauté, toute-puissante dans sa susceptibilité à être rendue par

l'écriture, par la musique, par l'art qui domine tous les autres thèmes gailliens. Tout comme Gailly avoue combien la réalité lui paraît imaginaire, ses personnages prennent consistance dans leur dimension scripturale, ils ne s'enrichissent qu'au contact de la réalité du texte d'où ils sortent, qu'ils peuplent de manière imaginaire. Leur épaisseur dérive non du rapport qu'ils entretiennent avec la vie de l'auteur, mais du rapport ambigu entre l'art et la vie qui les obsède.

Mais quelle est la nature de cette beauté ? Elle se découvre, selon le narrateur de Dit-il, dans l'écoute de "la grande musique" et la lecture de "la grande littérature" (DI 80), mais ce n'est pas la grande beauté classique qui se découvre, plutôt une beauté telle qu'elle peut exister dans une époque post-rimbaldienne, faite essentiellement de déséquilibres :

La beauté nécessaire me tue, me terrorise, me terrifie. La beauté pure et parfaite, c'est banal et triste à dire, est mortelle de vie, mortellement vivante, et à force sans vie, éternelle, brûlante et glaciale, mon âme, hors du temps, c'est la mort. Alors que le déséquilibre, dans le déséquilibre, quand je lis ou écoute une œuvre de longue haleine, littérature musicienne ou musique littéraire, quand je lis ou écoute un certain passage où j'entends, où je vois que l'écriture se met à glisser, se dérobe, pour se rompre d'elle-même, sur elle-même et pour elle-même, autre définition de la beauté, je suis proche, d'elle et de lui, l'auteur, avec lui, je communique, pressens sa vie, j'entends, je vis, je lis sa vie, car c'est dans les ratés que je perçois la vie d'une œuvre, j'en reçois la beauté charnelle, respirante et impure, déséquilibre en soi, le bienvenu, le contraire d'une âme décharnée, désincarnée, hors de la chair, du temps et de la vie. (DI 81-82)

La beauté découverte fait pleurer à force d'être trop parfaite, car le narrateur ou les personnages gailliens perçoivent la beauté là où elle n'est pas attendue, où son apparition devient d'autant plus pathétique qu'inattendue et inutile. Dans le déplacement des circonstances de sa réception

réside l'impact qu'elle a sur celui qui la perçoit. Ce moment de déflagration correspond à une suspension de la parole, à une longue hésitation devant les mots à choisir, devant la phrase à dire. C'est un moment qui ne fait pas taire le monde mais le porte et le déporte dans l'expression de la beauté, l'inclut, l'accueille dans une écriture toute faite d'arrêts, de tâtonnements qui imite la respiration haletante de celui à qui la beauté coupe le souffle. L'emploi de l'épanorthose devient à ce titre emblématique dans l'écriture de Gailly. (Stéphane Chaudier, "Gailly : la gouaille ou le babil ?", Christian Gailly, "l'écriture qui sauve" 55-67)

C'est ainsi que le narrateur bouffon de K.622 écoute, dans le premier chapitre, dans le noir de sa chambre et les siennes très grandes lassitude et fatigue, dans un état d'inquiétude dicté par le "besoin de retenir ce qu'[il] entendai[t]", le concerto éponyme de Mozart. Il se laisse aller à son plaisir avec une honte qu'il ne se cache pas, modulé sur la redite d'une même phrase :

Ce que c'est beau, ce que c'est beau, et j'étais tellement ému et à la fois tellement honteux de m'émouvoir ainsi que je me disais aussi : Ce que tu peux être bête, mais c'était tellement beau qu'à la fin je me laissais dire : Ce que c'est beau mon dieu, ce que c'est beau. (K 11)

Dans cette apparente répétition de la même phrase, le plaisir ne cesse d'augmenter et chacune de ces nouvelles apparitions produit une intensification du bonheur éveillé par le concerto. Si le narrateur commence à écrire, c'est qu'il "ploie toujours sous l'absolue nécessité d'écrire" (K 12) que la quête de la même émotion ressentie lors de l'écoute du concerto qui figure aussi en titre du roman détermine. Il commence à écrire un matin tout en refusant la "trop simple" (K 13) beauté du soleil levant et en réfléchissant sur la beauté en termes de quantité et d'opposition par rapport à la laideur. Il précise qu'avoir trouvé son concerto en enregistrement ne l'a pas aidé à

retrouver son émotion première, malgré qu'il ait essayé de reproduire les conditions de la première écoute :

Les conditions de l'émotion ne sont pas l'émotion, les conditions de l'émotion ne sont que le décor de l'émotion, et s'il est possible, toujours possible de reproduire le décor extérieur, le décor intérieur, lui, n'est pas reproductible, il change à vue, écrit-il. (K 14)

La beauté saisie dans le souffle de la vie, offerte aux variations de la respiration est impossible à rendre. Ce décor intérieur éternellement mouvant hante l'écriture gaillienne, la rend à un déséquilibre et désordre qui finissent par lui être chers, qu'elle finit par chérir en les assimilant et cultivant les paradoxes qu'ils engendrent : “commencer vraiment ce serait finir vraiment et je ne veux pas finir, pas maintenant, pour une fois que j'ai un plan, j'aime me contredire” (K 16).

Dans ce livre le jeu entre *je* et *il* se déploie, comme dans Dit-il, pour marquer la distance entre l'instance pensante et l'instance écrivante. Ces réflexions, rendues telles quelles, montrent au lecteur non seulement que celui qui écrit pense à lui, mais aussi comment le narrateur auteur lit son propre texte, sans intérêt, mais qu'il continue d'écrire parce qu'il cède à l'exigence de cette écriture. L'on n'est pas surpris de trouver le narrateur écrivain annuler complètement l'embrayeur de la narration, dans une écriture qui se propose d'accueillir dans sa trame ce qui menace sa propre existence : “l'impossible restitution d'un état premier, n'en parlons pas, ça n'existe pas” (K 19). En dépit de la disparition de la “cause” de son écriture, il continue d'écrire pour raconter comment il rencontre sa belle aveugle qu'il finit par aimer.

L'intérêt de cet épisode réside dans la manière dont la beauté est rendue à la fin, dans l'impouvoir des yeux de la femme aveugle et de la voix du narrateur. En essayant de répondre à l'injonction de la femme de lui décrire la couverture du disque du concerto de Mozart, le narrateur effectue comme une descente du cadre de la chambre dans le tableau pour mêler

indistinctement non seulement le plan du “réel” de l’histoire et du “réel” du tableau, mais aussi celui entre les personnages et le narrateur, entre auteur et lecteur :

Ses yeux ne me laissent pas la regarder en paix, il y a un point blanc dans chaque œil, qui brille dans chaque œil, un reflet qui m’indique qu’une source de lumière est entre nous. Elle me regarde, cependant je ne peux pas dire qu’elle me regarde, elle regarde le peintre, mais je ne puis affirmer qu’elle regarde le peintre, j’ignore si une femme a posé pour le peintre, le peintre s’est peut-être contenté de l’imaginer. [...] Alors il se demande si l’homme qu’il est se sent regardé par les yeux du peintre, si le peintre qu’il est ne se regarde pas plus intimement, si le peintre qu’il est ne regarde pas plus fatalement l’homme, plus immanquablement qu’à travers l’abîme de l’autoportrait. [...] il compose son œuvre comme si rien ne le regardait plus. Cependant il sait que tout le regarde. (K 121-122)

Le très long paragraphe qui constitue la description du tableau en couverture du disque est centré sur une séquence où deux vides se contemplant, celui du tableau et celui des yeux du narrateur : “ce vide forme un couple unique avec ma tache, nous y voilà, on trou d’œil, ma trouée de vision qui est sa rivale diamétrale. Il a beau se parer de la beauté du vide, chercher à me leurrer par une sorte d’équilibre, [...] je ne suis pas dupe” (K 122). Il découvre “une plume rouge” (K 123) qui voudrait, par ce “bel équilibre” (K 123), leurrer le regard désabusé du narrateur, et rompre l’enchantement de la beauté qui l’a séduit. Quelle beauté ? De la femme, du concerto, du tableau découvert en lui-même, toutes à la fois et aucune en même temps, une beauté qui peut-être n’est que de l’invention du narrateur dans son désir de répondre à la tâche confiée par la jeune femme. Mais cette beauté entretient un rapport indélébile avec le pouvoir de voir, car sa relation se sert d’un œil intérieur, ouvert quand l’objet de la vision se dissout dans le regard, car la couverture du

disque et celle du livre se superposent dans une sorte de rêverie marquée principalement par la cessation de tout pouvoir de voir.

Une beauté dont le pathétique ressort d'un non partage essentiel : "Il lui touche le visage, y dépose son regard, le regard d'un homme qui se sent invisible, il sait qu'il ne sera jamais aimé de cette femme sans regard, au regard à jamais caché." (K 124) La fin confirme cette solitude essentielle du narrateur gaillien, rendu à la beauté sans espoir d'être rendue dans le livre qu'on vient de fermer, beau bleu sur blanc : "Voilà, c'est tout. C'est peu, je sais, mais j'ai beau fermer les yeux, je ne vois plus rien, c'est tout blanc, sans doute la couverture, et le chiffre apparaît en bleu : K.622." (K 124)

Cette réflexion à la première personne sur la beauté se poursuit dans Nuage rouge (2000) et Un soir au club (2002), où l'écriture de Gailly a encore mûri, et où la situation se complique par une multiplication du nombre de personnages et des relations qui les lient. Dans Nuage rouge, Sylvère Fonda raconte comment il finit en prison à force d'avoir voulu aider son ami Lucien à guérir de son mal d'avoir été castré par la femme qu'il voulait violer. Il raconte comment il est allé parler à cette femme, Rebecca Lodge, dont il s'éprendra à la longue, à Copenhague, où il se sent "énervé, [...] menacé, observé, suivi, épié, en danger de mort" (NR 149). Dans cette ville son amour se développe sous le torrent des histoires que la jeune femme lui raconte sur son mari, capitaine mort dans une banale aventure maritime, mais que le narrateur appellera l'amiral, tant les histoires de sa femme le rendent grandiose. N'ayant pas obtenu le pardon de Rebecca pour son ami Lucien, il rentre et aide celui-ci à se tuer, tout en ignorant que Lucien l'avait dénoncé à la police pour se venger de sa trahison auprès de Rebecca. Le roman est l'histoire que Sylvère raconte à une femme, probablement Suzanne, se concluant sur l'échec de la défense qu'il s'était construite :

Je m'étais pourtant fabriqué une belle défense, autour du thème de l'euthanasie. Ça n'a pas marché. Tant pis. Je m'en suis quand même très bien sorti. J'ai bien parlé. J'ai réussi à dérouler des phrases, parfois très longues, sans une seule fois me mettre à bégayer.

Enfin voilà. À présent, écoute-moi : Ne m'attends pas. Continue sans moi. Ne m'écris pas. (NR 191)

L'interdiction que le narrateur impose à la fin au narrataire invoque d'un côté le danger de la lecture, d'autre côté, la suffisance de l'histoire présente pour le narrateur, qui suggère ainsi qu'il n'a plus besoin d'une autre histoire, qu'elle lui suffit, qu'avec le retour de la parole il a accompli tout ce dont il était capable, à savoir l'histoire nommée Nuage rouge.

La beauté y est saisie surtout sous son aspect humain, charnel et mortel. Le danger que le narrateur encourt à Copenhague s'avère être principalement issu de la manière dont il a usé de la langue envers Rebecca, Lucien et sa femme Suzanne. Revenu soudainement à la parole ininterrompue, libérée de bégaiement, après l'accident de Lucien, le narrateur poursuit pour lui-même une histoire qui ne lui appartient pas et il est "condamné" (NR 191), malgré sa virtuosité verbale.

Cette même virtuosité, mise au service d'une narration efficace, fait l'objet d'Un soir au club. Le narrateur, peintre, ami de Simon Nardis, raconte le retour de celui-ci vers le mélange mortel dont sa femme Suzanne l'a protégé tout le long de sa vie : jazz, alcool, nuit, femme. La beauté, centrale dans le livre, est abordée du point de vue de la peinture, de la musique classique et du jazz. Simon, depuis la nuit où Suzanne est venue le chercher, le sauver dans sa chambre d'hôtel où il gisait suite à une consommation excessive d'alcool et drogues, n'écoute plus que "la belle, la grande, la classique, la savante. S'y était mis après sa désertion. Le swing lui manquait mais à défaut de swing il se gavait de beauté" (SC 26). Quand il entre dans le club "Le Dauphin

vert”, Simon est “secoué” (SC 30) en entendant Coltrane, mais ce qui déclenche l’envie de jouer, c’est ce qu’il voit, et l’intensité de son regard est bien mise en évidence par l’écriture :

En infirme il se laissa conduire par l’ingénieur jusqu’à une table. Il ne regardait pas devant lui. Il regardait du côté de l’estrade vide. Par vide de tout. Vide d’hommes. Vide de lui et qui le restera. [...]

Simon restait debout, il regardait le piano. [...]

Un peu ivre avant même d’avoir bu il regardait le piano. (SC 32-33)

Il y a dans le jazz et dans la peinture une invitation faite au regard. Chez Gailly, il paraît qu’il n’y a de beauté que dans le partage fait entre celui qui crée et celui qui reçoit cette création. Même dans K.622, malgré l’impuissance des yeux à décrire un certain tableau, les forces viennent d’un œil intérieur qui s’ouvre sous le pouvoir de la beauté et refait cette beauté en y conviant l’auteur, l’objet de sa toile et le spectateur ou le lecteur.

Cette participation demandée de la part de Simon se complique de la découverte que les jeunes gens sur l’estrade ne font qu’imiter son style à lui, dont il a depuis toujours douté. Il décide de rater encore un train pour Paris et se met à jouer. Il croit ne jouer que pour se rappeler un peu comment c’était avant qu’il n’abandonne, mais après l’apparition de Debbie, la propriétaire du club, sur scène, où elle l’accompagne de la voix, tout se joue dans les regards et tout s’y décide :

S’y appliquant [à répondre à Debbie] il était obligé de la regarder. La regardant, il ne pouvait pas ne pas voir ce visage. Et, à la longue, ne pouvait manquer d’être frappé, d’une surprise ralentie par le temps, par tout ce temps qu’il fallait retraverser pour y voir clair. Il oublia le clavier. Il jouait pour elle. (SC 54)

“Pour y voir clair” reste encore bien ambigu. D’autant plus qu’il faut que Simon se mette à boire et, ivre, à réfléchir sur la signification de son geste. Personnage dangereux car il dit toujours la vérité, il reconnaît qu’ “Au fond, je n’avais pas envie de jazz, encore moins de musique, j’avais juste envie de vivre, une minable envie de vivre” (SC 66). Cette découverte décide de la suite des événements : Suzanne, entendant les démons qui troublent la voix de son mari, décide de venir le ramener à la maison et à la raison. Entre temps, Simon se met à aimer Debbie qui l’aime en retour, ils savent que c’est sans espoir et c’est contre cela qu’ils s’aiment. Lorsque Simon pense combien les choses seraient plus faciles si Suzanne n’existait pas, elle meurt dans un terrible accident de voiture. Sa mort plane sur le reste de l’histoire, tous les personnages s’en sentent responsables, surtout Simon qui ne peut s’empêcher de l’en remercier en même temps. Elle rend l’histoire pathétiquement belle, désespérée à force de vouloir espérer, et permet au narrateur d’émettre des observations sur le passé du musicien que Simon aura été, sur ce qu’il pensait de la beauté.

Dans le désir d’éclairer la vie passée de Simon, le narrateur souligne que, même si son ami “périssait de tristesse”, la vie que Suzanne lui avait imposée “semblait parfaitement lui convenir” (SC 124). Cela suscite une autoréflexion de la part du narrateur peintre qui avoue : “j’ai toujours voulu être écrivain et je suis peintre” (SC 124), toujours soumis à cette quête de beauté, qu’il trouve pourtant plus souvent que Simon, pour qui la beauté n’est que dans la musique classique, le jazz n’étant qu’“émouvant, voire bouleversant” (SC 125). Le jeu ironique que le narrateur crée entre sa quête et celle de Simon servent à Gailly de mettre en évidence les obsessions qui hantent tout esprit créateur et tout ce qui risque d’entamer la perception de la beauté. Les opinions de Simon dérangent le narrateur qui envie l’habileté de Simon de parler de beauté dans d’autres domaines que le jazz :

Il s'échappait, m'échappait et je détestais ça. Sa sensibilité avait trouvé une autre voie et ça me contrariait. Je voulais qu'il soit un jazzman et rien d'autre. Pour ainsi dire à ma place. Je rêvais peut-être d'être musicien. Ni peintre ni écrivain, musicien de jazz. (SC 125)

La réflexion sur la beauté continue en permanence pour Simon, et quand il découvre sa vocation, c'est toujours la beauté dans sa relation avec les yeux, le regard :

Debbie revenait. La beauté, pensa-t-il, voilà pourquoi j'étais fait, pour l'admirer, l'aimer, et si possible en fabriquer moi-même, en créer. Or dans le jazz il n'y avait pas de beauté. Du swing, certes, de l'émotion, de la joie et de la danse dans le corps, voire de la rage, tristesse ou gaîté mais pas de beauté, je regrette.

Regardez-la, regardez comme elle est belle, pensa-t-il. Tu es à moi. Jamais d'une femme il n'avait pensé ça, me confia-t-il. (SC 119)

La beauté dans Un soir au club tient au pouvoir de l'écriture de parler en même temps de tout, sans se soucier de déranger l'ensemble du récit. L'attrait de la voix du narrateur, même s'il n'est pas digne de confiance (Smyth 123) ou s'il est un lecteur fautif (Motte "Christian Gailly's Dangerous Art : Desire and its Wages in Un soir au club" 202), est fait de cette indiscrimination entre des faits parfois incompatibles, de cette ignorance, innocente ou non, de la logique du récit et des personnages. Simon découvre l'amour avec Debbie tout en aimant Suzanne, il voudrait d'une certaine façon rendre justice aux deux, et il sait combien ses souhaits sont impossibles à réaliser. Il souhaite sa mort et l'en remercie. Ses décisions prises à moitié font que des notions opposées sont affectées et s'interpénètrent pour troubler une interprétation virtuelle :

Etait-ce le commencement de quelque chose ? N'était-ce pas plutôt la fin de quelque chose ? Ni l'un ni l'autre. C'était l'un et l'autre. Quelque chose d'autre. D'entre les deux.

D'où cette dépression de l'attente dans un temps arrêté, un vide où quelque chose devait se décider. (SC 119-120)

Les choses se décident d'elles-mêmes, malgré les intentions des personnages ou du narrateur, mais elles se décident sous le signe du beau. À la fin, après la mort de Suzanne, le peintre assiste au mariage de Simon avec Debbie et remarque, une fois de plus, combien ils forment un beau couple. Comme dans tout couple, pourtant, la beauté guette sous la forme d'un danger. Il est symbolisé, dans le couple Simon-Suzanne, par le tableau qu'elle achète au narrateur et que Simon décide de suspendre au-dessus de leur lit ("J'ai trouvé ça bien imprudent. Si elle [la toile] tombe, elle vous tue, leur ai-je dit", dit le narrateur à la page 58). Mais cette même toile est emportée par Simon "dans sa nouvelle maison", nous dit le narrateur à la même page.

Le danger de la beauté

Le danger de la beauté reste constant dans les romans à la troisième personne, où le romanesque l'emporte sur l'autobiographique, dans une libération de l'histoire que Gailly assimile à une libération de son souffle (Jean-Claude Lebrun, "Reprendre les éternelles histoires"). Si les observations ayant trait à la réflexion esthétique sont sans doute moins nombreuses, c'est qu'elles se retirent au niveau de l'intradiégétique par l'intermédiaire de personnages artistes ou au moins esthètes, amateurs d'art de toutes sortes. Soti, dans L'air (1991), artiste plasticien n'arrivant plus à créer, passe ses journées à entendre sa femme Suzanne jouer du piano. Dans son désœuvrement, il met le feu à son atelier, tout en voulant tuer les guêpes abritées dans sa cheminée. L'image du feu que Suzanne s'applique à faire cesser rappelle la Suzanne d'Un soir au club, qui elle aussi veut faire cesser un certain feu dans son mari. Dans L'air ce feu se transfère dans les yeux des personnages et participe de leurs échanges : "Les yeux de Suzanne sont plantés dans ceux de Soti mais ça ne prouve rien, ce sont des yeux fausement

allumés plantés dans des yeux éteints” (A 18). Les yeux de Suzanne sont “faussement allumés” par les cahiers de Bach qu’elle joue à longueur de journée^{xxviii}, ceux de Soti éteints car il ne peut rien créer. Mais ce rien est problématique, il suscite de la part du narrateur auteur Christian Gailly (A 20-21) des remarques sur la nature de la beauté dans l’art :

Moi si, je comprends ça :

Ne plus savoir quoi écrire, ce n’est déjà pas drôle, je n’ai d’ailleurs jamais su quoi

Ecrire, la preuve, mais ne plus savoir que peindre, ça doit être terrible, j’imagine.

On peut très bien se passer de dire, moi pas mais on peut, mais se passer de voir,

non, en tout cas pas moi. (A 30)

Comment créer pourtant cette beauté qui n’attend qu’être rendue, exprimée ? Il arrive à Gailly de se dire qu’un art ou un autre arrivera à le faire, qu’à force d’y penser on y arrivera :

Soti écrit aussi.

Soti s’est remis à écrire depuis qu’il ne sait plus quoi peindre, ça doit lui faire du bien. [...]

Je devrais faire un peu de peinture, ça me ferait du bien, j’écirais mieux, mais ne faire que ça, non, c’est trop terrible, aucune distraction, comme se dire sans arrêt :

Je vais mourir, je vais mourir, je peins et je vais mourir.

Ou bien : J’écis et je meurs, j’en meurs, forcément. (A 30-31)

Le spectacle du feu dans la cheminée, du contraste de “Ce rouge-là sur ce noir-là” (38) éveille en Soti, ou peut-être simplement dans le narrateur, le désir d’en faire quelque chose, même si pour le moment on ne sait pas quoi et quand : “Serait-ce l’annonce de quoi que ce soit ?” (A 38). Ces notations reviennent souvent pour marquer la recherche d’un sujet, d’un prétexte de tableau par Soti (A 40, 44, 57, 59, 62, 64, 67, 129). Ce qui finira par orienter les

forces créatrices de Soti, ce sera une guêpe qu'il fait participer de la création de la nouvelle toile. La création se poursuit en étapes, se déclenche au pressentiment d'un malheur de Louis, son fils, finira dans la certitude d'un crime que l'adolescent a commis envers la fille du professeur de piano de Suzanne, Sylvie. Cet épisode où la part de non-dit reste considérable suscite non seulement la mise au travail des pouvoirs créateurs de Soti, mais aussi de ses désirs charnels envers sa femme, réprimés tant qu'il ne finit pas un tableau, comme elle le veut. La scène, écrite sur un ton parodique de roman courtois, déploie toute la souffrance réprimée de Soti, laisse soupçonner tous les doutes qu'il a par rapport à son rôle de mari, père et artiste. La femme, qui semble détenir le secret de la conduite de Louis, négocie le prix de la clé de la chambre où elle a enfermé l'adolescent. Une fois le fils parti avec les gendarmes, Soti se met à parachever sa toile :

La toile est à présent couverte de taches blanches, de lignes, des lignes de taches, régulières, parallèles, de haut en bas.

On dirait des lignes de signes, de cygnes, des lignes de mots clairs, des lignes d'écriture, des lignes de notes, une suite de rondes, de blanches sans queue, des lignes de lunes apparaissant disparaissant derrière un ciel de traînes, des lignes de soleil pâles apparaissant disparaissant derrière un voile de brume.

On pense que Soti va se contenter de ça, on se trompe, c'est toute la différence entre lui et moi, moi je m'en serais volontiers contenté mais lui ne s'en contente pas. (A 154-155)

Tout comme K.622 était la description verbale de l'écoute fanstasmatisque du concerto éponyme de Mozart, L'air semble être en même temps la transcription du jeu que Suzanne fait des cahiers de Bach et de la création différée de la toile de Soti. Leur performance atteint un point paroxystique grâce à la souffrance de Louis et à la peine que celui-ci leur fait. La manière dont la

performance artistique s'incorpore la douleur explique le poids de la corporalité, de la sexualité dans les romans de Gailly.

On a déjà vu comment le visuel participe de la relation de la beauté, au moins dans sa phase initiale. Il y pourtant un autre niveau où le visible rejoint l'invisible, comme dans K.622. Ce niveau est défini par les circonstances où Soti est censé créer : c'est une ancienne chapelle, où pour icône Soti a choisi une toile vide. C'est ici que le tableau qui initialement se jouait entre la couleur de la robe de Sylvie – bleu – et celle du pantalon de Louis – beige – devient une lutte entre deux couleurs, le blanc et le noir. La lutte entre les deux couleurs a l'air de raconter bel et bien la part du silence, du rien, du néant, dans la sauvegarde du peu de choses qui restent à dire :

Cette forme blanche qui descend, semble sortir du bord et descendre, cette forme qui pend, on dirait un gros pouce blanc, une grosse goutte blanche, une grosse larme blanche, une matraque blanche, une masse comme celles qui servent à casser les maisons mortes, mais blanche, un sac de sable blanc à l'effigie du vide, immobile, prêt à tomber, prêt à pulvériser les lignes, prêt à ouvrir l'abîme, un abîme qu'on ne peut pas refermer.

Cette forme noire qui s'avance, semble sortir du bord et avancer, cette forme noire qui avance semble se porter à la rencontre de la forme blanche, semble vouloir prévenir, retenir la chute de la forme blanche, semble vouloir l'amortir en se plaçant sous elle, semble vouloir avancer pour s'arrêter juste sous elle, cette forme noire semble vouloir prendre tout sur elle, tout de la chute de la forme blanche, semble, je dis bien, semble, à l'air de, seulement l'air. (A 156-157)

De cette manière, le texte finit en invoquant la part du silence dans l'économie narrative du récit, la façon dont ce qui n'est pas dit, le secret, le danger finissent par être plus parlant que mille mots, par la simple suggestion de la propagation de ce danger dans le texte. Dans la figuration de

la lutte entre deux formes, une blanche et une noire, se joue le conflit entre silence et parole, entre ce qu'on peut et ce qu'on ne peut pas dire, dans une sorte de danse où l'expression est mise en danger par sa disparition même^{xxix}.

La beauté mise en rapport avec ce danger d'ordre visuel constitue le sujet de Dring (1991) et des Fleurs (1993). Dans Dring, roman de facture beckettienne, Asker finit par expier en prison sa faute de ne pas avoir su déchiffrer correctement la silhouette de son voisin cherchant dans sa poubelle. Dans Les fleurs, au contraire, une chance est donnée au couple seulement grâce à la réponse que Paul Bast adresse à la persistante question que le rouge des fleurs imprimées sur la jupe de la femme semble lui poser. Les deux romans sont des histoires de variations. Asker écoute les variations Goldberg et essaie de comprendre pourquoi il s'endort toujours à la vingt-cinquième. Paul suit tout au long du texte les variations que l'image des fleurs rouges saisie en sortant de chez lui subit sur la jupe de la femme qu'il rencontrera dans le métro. Chez Asker, peu de choses : enfermé dans la maison, il passe sa journée à réfléchir comment écrire son écoute des variations mentionnées, entre deux fauteuils, différenciés en gros par le trou que celui de gauche laisse voir dans la haie des voisins. Il devient ainsi, un jour, témoin de la tragique histoire se déroulant dans la maison à côté. En s'emparant d'un paquet envoyé sur son adresse, malgré le destinataire différent y inscrit, il se fait complice de la tentative de la voisine, Dumb, d'échapper à un mariage malheureux et à son destin de femme en train de vieillir. Impliqué dans le meurtre de cette femme par le mari qui dépose le corps dans la poubelle d'Asker, il est trouvé coupable de meurtre. La fin pourtant laisse le lecteur rêveur quand Asker, en prison, nie qu'il s'appelle ainsi. Son nom reste une question adressée à une femme, comme la prononciation anglaise d'Asker indique. En acceptant de jouer le rôle de quelqu'un qu'il n'est peut-être pas, le destin d'Asker met en question la façon dont les personnages sont créés par l'auteur et la liberté dont ils

bénéficient, la crédibilité de l'histoire, les limites que l'auteur a quant au déroulement d'une histoire impossible.

Au début des Fleurs, l'auteur fait un clin d'œil familier vers Dring ; en s'interrogeant sur le nom du marchand de fringues qui l'a convaincu d'acheter son imperméable, la femme se demande :

Abder, Abker, Asker ? Non, pas Asker, c'est le nom d'un personnage dans un roman de Christian Gailly, où il est souvent question d'une petite blonde qu'on ne voit jamais. (F 32)

On voit pourtant à la fin les nattes blondes de madame Dumb tassée au fond de la poubelle, on pense à la jeune fille qu'elle a dû être et dont l'image frôle discrètement le récit en plusieurs endroits. Dring est l'histoire d'un homme écoutant incessamment les variations Gouldberg, traversé qu'il se trouve, comme le texte, de l'image d'une jeune fille aux nattes blondes, mais aussi de l'image d'un pauvre même cherchant une nuit dans la poubelle d'Asker. Les fleurs est le récit du trajet en train de Paul, traversé par le rouge des fleurs remarquées le même matin où il attendait que son moteur chauffe un peu :

Il fait même plus que rêvasser, il rêve franchement, si tant est qu'on puisse sincèrement rêver tout éveillé, regardant fixement le rouge éclatant, extrêmement lumineux des fleurs qui dépassent de la grille d'une maison un peu plus haut dans la rue vide. (F 26)

Le regard mis sur la beauté devient de plus en plus intérieur dans les romans de Gailly. Non pas que les personnages ne regardent pas, mais ce regard, sous la pression de la beauté, produit comme un éclatement intérieur, chose que l'écriture se propose de suggérer par une mise en scène d'une écriture essentiellement hésitante. Dans le cas de Bast, l'image entrevue, ou peut-être simplement rêvée, des fleurs, conduit comme une fatalité vers plusieurs rencontres de la

femme. Sous le beau soleil d'un matin assez frais, un temps n'appartenant, à proprement parler, à aucune saison^{xxx}, l'image des fleurs se fait obsédante dans la tête de Paul. En quittant sa voiture, près de la gare, il y repense en précisant quelles connotations ces fleurs ont pour lui :

Il repense aux fleurs de la rue, au rouge des fleurs de sa rue, à l'incandescence du rouge des fleurs de sa rue et, de pétale en épine, à un tas de choses qu'il aurait préféré ne pas vivre. (F 48)

La beauté des fleurs appelle comme nécessairement le contenu de souffrance qu'elle convoque. On avance aussi dans la direction de l'intériorisation de cet œil qui découvre la beauté quand on s'y attend moins. Pour épigraphe, Gailly a choisi Joyce : "Inéluctable modalité du visible, dit Joyce" (F 7). Le texte débute d'ailleurs sous le signe d'une répétition du visible mise sur le compte d'un mal secret qui ronge la femme :

En attendant son tour elle observe la vendeuse, une petite blonde qui lui rappelle quelqu'un mais qui ? J'ai déjà vu cette fille-là quelque part, se dit-elle, mais où ? J'en sais rien, et puis je m'en fous, mais depuis quelque temps j'ai l'impression de connaître tout le monde. Même ce type, là, à côté de moi, qui réfléchit en regardant mes chaussures. Non, pas mes chaussures. Il regarde plus haut. Peut-être que ma jupe dépasse de mon imper. Son visage m'est familier. Mais il paraît que dans mon cas, je dis mon cas, quand on a ce que j'ai, à partir d'un certain moment, la mémoire, s'il s'agit de la mémoire, oui je crois bien qu'il s'agit de la mémoire, je m'en souviens, il a parlé de la mémoire, qui à partir d'un certain moment, se met à, quel mot il a utilisé déjà ? (F 9-10)

Dans cet incipit, plusieurs choses sont dites : tout d'abord, la jeune femme blonde qui lui rappelle quelqu'un évoque l'image de la jeune fille aux nattes blondes dont le roman précédent n'arrêtait de parler. La continuité de l'écriture en dépit des marges des textes est renforcée par l'impression

que l'homme à côté, Paul, regarde ses chaussures, comme Asker le faisait dans Dring. L'efficacité de la mémoire elle-même est mise sérieusement en question, surtout vu qu'il s'agit d'une mémoire textuelle, une mémoire de l'écriture plus que du personnage. Cette transcendance de l'écriture s'accomplit à travers un regard qui voit plus que ce qui paraît être visible, qui connaît plus que ce qu'il voit, qui devient le dépôt de regards jetés ailleurs, dans un autre temps et espace. Le regard de la femme se charge non seulement des reflets des textes précédents, mais aussi des pressentiments de ce qui doit forcément arriver ; aussi pense-t-elle à sa jupe dépassant de son imper, que Paul ne verra que plus tard, aussi croit-elle connaître le visage de l'homme d'à côté, Paul, qui essaie de retrouver le livre que la vieille femme dans le métro lisait plus tard dans le récit. Cet épisode pourtant est saisi dans l'ambiguïté d'un non temps. L'atemporalité du matin où la rencontre se produit se trouve en germe dans le début, quand Paul essaie de s'acheter le livre qu'il avait vu lire par une vieille femme en robe grise dans le métro, lors d'un trajet qui ne s'est pas encore produit. A travers le déploiement de l'écriture le passé et le futur s'annulent, les événements de l'histoire deviennent non plus accidentels mais nécessaires, comme si le contingent se transformait en transcendant par l'expérience de l'écriture. Aussi le texte gaillien se charge-t-il de suggérer l'atemporalité où la rencontre de la beauté, du désespoir, peut-être de l'amour, doit nécessairement avoir lieu.

La rencontre est décrite justement dans les mêmes mots, mais cette fois le regard devient une interdiction, un tabou, entraînant une parole qui s'interdit de dire la beauté. La relation entre beauté et relation de cette beauté s'affirme de manière plus nette :

Il faut même plus que voir.

Voir, c'est peu dire.

Comment dire ça ?

Comment dire ce qu'on voit quand on voit au-delà de ce qu'on voit ? Il faudrait parler d'autre chose. (F 58-59)

C'est ainsi que Paul s'interdit lui aussi de penser et surtout de regarder, comme si voir la beauté équivaut à un suprême danger :

Il sent qu'il commence à penser. Il faut faire quelque chose. Quoi ? Je ne sais pas. Si. Regarder à droite, mais attention, en prenant le soin de bien fermer les yeux quand tu passeras devant elle. (F 60)

L'interdiction de regarder le mène à d'autres rencontres ; en lui tenant la porte, Paul regarde "en bas, la jupe, il voit les fleurs, le rouge intense des fleurs qui se balancent entre les pans de l'imper" (F 65). Elle non plus n'a pas l'air de le regarder : elle arrive "avec un vague sourire, pour personne, un regard absent" (F 64), et Paul "ne veut plus la voir, il regarde ailleurs" (F 65) tout en décidant, à chaque fois, contre sa raison, de la suivre, de monter dans le même wagon, et finalement de la regarder. Elle remarque ce regard et il lui fait peur, comme si elle pressentait elle-même le danger que le regard sur la beauté signifie. Ce sentiment est déclenché par l'entêtement que le regard de Paul trahit ; tout le long du trajet en métro, au gré des arrêts, Paul n'arrête pas de penser à comment l'aborder, que lui dire. La part du non dit devient essentielle, mais elle traverse l'histoire pour revenir dans l'écriture :

Je sais ce que je vais lui dire. Je lui dirai. Non. Tu vois, c'est pas facile. C'est vrai. Je sais ce que j'ai à dire mais je ne sais pas comment. Je pourrais lui dire comme si je lui écrivais. (F 75)

Et en effet, quand il descend sur elle dans l'escalier, la scène devient violente : elle le frappe avec toute la haine accumulée pour le professeur Lachowsky, avec toute la force des mots qu'elle n'a pas eu le courage de se dire. Paul, sous ses coups, avance sa main sous la jupe, "atteint la peau

[...]. C'est doux. Putain ce que c'est doux" (F 92). En obéissant à l'injonction de la femme de s'arrêter, il déclenche en elle un désir inverse, elle "le prend par le bras et l'entraîne vers l'escalier" (F 93) pour voir si "le trottoir est encore au soleil" (F 93). Il est rare que dans les textes de Gailly les amants jouissent de bonheur. Dans Les fleurs pourtant, l'auteur semble suggérer que ce bonheur simple peut exister. Il avoue d'ailleurs avoir été transporté par son propre texte et, contre sa nature en général pessimiste, a voulu que ces deux personnages aient un destin différent (Richard Robert).

Le tout pouvoir de la vision, de l'image et le danger qu'elles supposent sont au centre des Evadés (1997), la plus touffue histoire que Gailly ait écrite jusqu'à présent. Dans ce roman où il s'agit de bien plus d'un couple ou de trios amoureux, l'écriture essaie de reproduire le mouvement d'une caméra qui suivrait les événements racontés^{xxxii}. Les images veulent toutes avoir une certaine qualité d'absence, de vide, de manque. Ainsi, Eva Kendall a "[u]n regard qui aimerait nous faire croire. Non, peut-être pas, mais l'air d'avoir tout vu. Non plus mais un sourire chronique, genre L'inusable ironie" (E 13). En la regardant, Lucie devient "amoureuse à l'instant de ce qu'elle-même aurait pu être, comme voyant là, non pas comme, la voyant, son impossible image" (E 16). Louise a "[u]ne voix d'absente" (E 19) et son attitude n'est pas celle "d'une folle, il s'agissait d'un certain état de vide, d'une pensée désertée, d'un certain résultat, elle était comme ça depuis" (E 21). Le fils de Louise, Jérémie, a "[u]ne tête tragique et tendre. [...] On voit ça dans les peintures saintes, triptyques et autres retables" (E 25). Il est touché par la beauté d'Alix Amundsen, "une beauté qui dans l'ensemble fait mal" (E 34). La cause tue, secrète de l'absence de Louise sera enfin la cause du malheur d'Alix à la fin.

Le regard y a le pouvoir de déclencher la tragédie qui tuera la plupart des personnages à la fin. Comme dans les tragédies antiques, il joue le rôle du fatum incontournable :

Elle [Alix] se retourna sans brusquerie mais, dès qu'elle le vit, elle ferma les yeux et, d'une voix assez effrayante, elle commença de répéter ça : Je ne vous ai pas vu, je ne vous ai pas vu, partez, partez, je ne vous ai pas vu, partez, je ne veux pas vous connaître, je ne veux pas savoir qui vous êtes, je ne vous ai pas vu, pas vu, pas vu. (E 41)

Mais en dépit de cette injonction que l'épanorthose amplifie, ou peut-être à force de répéter une injonction déjà inutile, l'histoire se déroule vers la fin où, dans une sorte d'impossible rédemption, de rachat poétique, Louise trouvera l'amour dans la personne de Théo Panol qui a sauvé la vie à Jérémie tout en tuant involontairement le policier qui le frappait. Dans le massacre final, Jérémie meurt comme pour payer de son regard interdit et Alix devient Louise, l'absence de l'amour, de l'amant parti trop vite payer une passion coupable. Arthur et sa femme, Maurizio le pianiste y perdent leurs vies également, comme pour protéger le miracle impossible : personne n'est plus dans le piano détruit, Louise et Théo semblent s'en être envolés pour jouir de leur amour tardif, suite à une évasion inconcevable. L'extrême violence de l'épisode final se passe "[c]omme au cinéma, c'est ça" (E 251), pour déboucher sur deux vides : celui du piano et celui du bateau, vide du piano qu'il aurait dû remporter dans le salon d'où on l'avait acheté.

Comme dans Un soir au club, une peinture sans nom, austère et terrible dans sa simplicité, que le puissant Scott Amundsen admire dans son salon, incarne le danger mortel de la beauté. C'est ce même pouvoir qui a fait succomber la mère d'Alix et le père de Jérémie en les déterminant à se tuer :

Ne sachant qui elle était ni qui était le peintre, quand on la regardait, le fait est qu'on avait un peu froid. Quelque chose se dégageait d'elle de terriblement respectable. Elle semblait s'être peinte elle-même. Un fantôme oui peut-être mais un fantôme qui n'aurait

que faire du repos de son âme puisque n'en ayant pas : spectre sans nom, sans créateur
donneur de nom : pas de nom, pas d'âme. (E 146)

Par l'insistance sur l'absence de créateur, Gailly met en évidence le pouvoir de l'écriture de se dire elle-même, de s'emparer de ce que l'auteur croit avoir à dire. La réalité fantomatique des personnages rejoint celle de la femme de la peinture, une femme dont le pouvoir réside dans le regard braqué sur elle, dont le mystère se nourrit de ces regards demandeurs de réponses.

Le pouvoir de ce regard fait également l'objet de L'incident (1996) et de Be-Bop (1995). Dans L'incident, Georges Palet tombe amoureux de Marguerite Muir en regardant le visage que la femme offre dans les photos des papiers d'identité de son portefeuille, que le protagoniste trouve par hasard. Mais ce moment est délimité de manière révélatrice dans l'économie du récit. On sait déjà, par rapport à Georges, principalement une chose : comment il peut regarder : "il n'oubliait jamais une fille qu'il avait vue, ce qui s'appelle voir, comme lui seul savait voir, avec un tel désir de se rappeler, il avait ce grave défaut" (I 24). Au milieu de sa première contemplation de la photo de Marguerite, il trouve qu'elle a "un fond de tristesse comme Georges [l'] aimait" (I 33). En pensant à ce qu'il sait d'elle, toujours sur l'aire du parking, il voit deux jeunes filles dont les vêtements lui paraissent d'un mauvais goût indiscutable, ce qui déclenche en lui le désir de les toucher, ensuite de les étrangler. La menace de la mort, d'un crime souhaité, rappelle sans doute Paul Bast et ses injonctions de faire taire ses pensées :

eh là ! halte-là non mais à quoi tu penses ? ça va pas ? ça te reprend ? arrête ça tout de suite, arrête, je te dis, tu m'entends ? arrête de penser à ça, s'il te plaît, n'y pense plus, là, voilà, du calme, mon vieux Georges, du calme, tu sais ce que ça t'a déjà coûté, alors du calme, d'accord ? ce ne sont que des femmes, après tout.

Il les regarda s'éloigner, une image, leur image, la sienne, elle était à lui maintenant, imprimée dans cette zone, aire du repos du regard. (I 37)

Cette scène qui se passe entre l'appréhension de la tristesse de Marguerite et celle de la beauté de son nom complet (I 39) figure la difficulté du personnage gaillien de passer de la perception à l'expression de ce qui est perçu. Au centre figure un danger incontournable, dont on a peur même de mentionner le nom : "ça". Le risque mortel que le personnage court à penser à "ça" fait écho au risque que le narrateur prend quand il se propose de raconter l'histoire. Ce secret central dicte sa loi au personnage et au narrateur : "Non, n'en parlons pas, laissons les choses parler d'elles-mêmes, les gestes, les actes, n'y pensons même pas, si possible" (I 46).

Comme d'autres personnages de Gailly (Simon Nardis ou Sylvère Fonda, par exemple), Georges veut voir où elle habite "sans croire une seconde à ce qu'il pensait" (I 99), et, arrivé dans le quartier que la femme habite, entre dans le Café de la Paix et, à sa propre surprise, commande un Martini. C'est l'heure où "il ressentait plus nettement son désœuvrement" (I 99). Paul s'adonne passionnément à la fantaisie qu'il conçoit de la beauté de la femme et à l'alcool. Il commence à regretter la lettre qu'il avait envoyée à la jeune femme, ce qui permet au narrateur de réfléchir sur le processus de la lecture :

Il se souvenait du moindre mot. Rien d'étonnant. Les lettres qui comptent, et celle-ci comptait, écrites pour et à quelqu'un qui compte, et Marguerite Muir pour Georges déjà comptait, on s'en souvient des années après. [...]

elle [la lettre] n'était plus à lui, les mots écrits à l'autre, une fois écrits, sont à l'autre. [...]

Georges n'était pas de cet avis. Pour lui, les mots ne seraient à Muir qu'une fois lus. (I 103-104)

La mémoire, le désir de se rappeler reviennent dans le contexte de la lecture, pour solliciter et raviver la participation du lecteur. Dans ce jeu ironique avec le droit au texte, l'auteur fait un clin d'œil vers le lecteur en l'assurant qu'il est conscient de sa présence, de ses droits, qu'il sait ses attentes. Georges n'arrive pas à exprimer ses intentions devant la voisine de Marguerite, occasion pour l'auteur d'énoncer ce qui pourrait passer pour son credo scriptural : "il y a des phrases comme ça, on le sent tout de suite, on se dit celle-là, j'irai pas au bout" (I 106). Cette lettre qu'il aurait voulu ne pas envoyer est suivie de beaucoup d'autres où il raconte sa vie, ses déceptions, ses espoirs. Marguerite, effrayée par ces lettres mais aussi par ses pneus crevés par Georges, se plaint à la police. Le désir de ne pas parler de Georges est supplanté par le désir contraire,

[C]omme si parler, en parler, continuer d'en parler, donnait à Georges un peu plus de, de quoi, lui conférait, quoi ? je ne sais pas, de la réalité peut-être, pourquoi pas ? oui, c'est ça, en en parlant elle faisait qu'il devenait réel. (I 123-124)

La réalité que Georges gagne pour elle chaque jour lui insuffle le désir de le connaître ; quand il sort du cinéma, il la regarde avec une telle intensité qu'elle en est embarrassée (I 163). Après leur rencontre, en pensant à ce regard, elle le trouve "curieux, au sens de drôle. Drôle au sens de bizarre. Ouvert et à la fois paraissant totalement endormi. Oui, comme dormant les yeux ouverts" (I 168). En fait, au fur et à mesure que la passion de Marguerite prend forme, elle commence à avoir la même qualité dans le regard. Ses patients commencent à s'en plaindre :

Muir était très nerveuse, une certaine couleur dans le regard, quelque chose d'étonnamment déterminé, dans quel sens, ça, ça ne le regardait pas, ou plutôt si, ça le regardait, ça lui fit même un peu peur, elle avait une façon de le fixer, comme si elle eût voulu, oh non, quand même pas, allons. (I 202)

La folie que le regard de Georges abritait au début se transfère ainsi dans les yeux de la femme, comme si l'amour rend possible une communauté de sentiments, de désirs, de hantises secrètes. Lors de la rencontre finale en effet, quand Marguerite semble avoir été rendue à sa beauté calme et altière suite à la décision qu'elle a prise de se tuer avec Georges et Suzanne, le regard devient inutile "puisque maintenant il m'aimait, plus besoin de le regarder" (I 250). Dans cet apaisement, les personnages savent que leurs retrouvailles sont charmantes car elles arrivent "trop tard, bien sûr, c'est ce qui fait le charme, tout le charme est dans le trop tard" (I 241). Ils savent qu'à partir de là plus rien n'est possible pour eux :

Georges, de son côté, comme pour contredire la tranquillité de Muir, réfléchissait à ce qui est possible et à ce qui n'est pas possible, ou plus possible, or à ce moment précis il lui apparut que rien n'était possible, ou que plus rien n'était possible. (I 250)

Comme la folie de Georges s'était transmise par amour à la femme, la fin semble suggérer que, en dépit de la décision de Marguerite, c'est à Georges de l'exécuter, "comme si le pilote cherchait à redresser tandis qu'un autre, fou clandestin ou fantôme passager, faisait tout pour l'en empêcher" (I 253). Cela rappelle sans doute le suicide du couple des Evadés qui doivent s'y mettre encore une fois, l'homme, le père de Jérémie, ne pouvant mener l'acte au bout que grâce à la détermination de la femme, la mère d'Alix.

La femme cruelle car déterminée, incarnée dans le tableau des Evadés, apparaît aussi dans La passion de Martin Fissel-Brandt (1998) et Be-Bop (1995). Martin doit subir la volonté d'Anna Posso de s'éloigner d'elle suite à la mort de Suzanne, sa femme. Des années plus tard, il va en Asie la chercher, suite à l'indication de Sophie, la femme qui a loué l'appartement d'Anna après son départ. L'image du rouge-gorge qui découvre la lettre au début du livre se répercute à d'autres moments du texte. Les yeux fixes de l'oiseau deviennent les yeux fixes et perdus

d'Anna au moment de son départ, le "regard vide, vif, de petit carnassier" (PMFB 51) de Sophie quand elle dit à Martin le nom de l'endroit où Anna se trouve en Asie. La première apparition d'Anna dans l'histoire, et non dans la mémoire de Martin, est décrite avec les mêmes mots que ceux dont l'auteur se sert pour décrire le rouge-gorge. "Le rouge-gorge est beau. Impertinent. Élégant. Raffiné. Quelquefois complètement idiot" (PMFB 9).

Il semblait s'être naturalisé. Ses yeux ronds noirs. Deux billes d'ébène. D'un froid terrifiant. Sidéral. Ciel noir d'hiver, de nuit, étoiles. Il regardait dehors. [...] Immobile. [...] Les yeux fixes. [...] Il était peut-être sonné. (PMFB 10)

Quand l'auteur introduit Anna, elle se présente dans sa différence la plus marquée, moitié femme moitié animal :

Anna Posso se redressa. Elle était là, dans ce paysage. Elle se redressa comme un animal se redresse. Il a entendu quelque chose. [...] Lui seul a perçu cette chose [...] pas encore visible mais présente, lui seul l'entend.

D'une poussée de la main sur le dallage, tiède, y imprimant ses doigts, humides, elle se dressa dans l'aristocratique attitude de l'animal inquiet. Pas la peur. L'inquiétude. L'état d'alerte. Le regard dur et fixement posé sur une lame de terre au-delà du fleuve. (PMFB 61-62)

La suggestion de la folie de l'oiseau est doublée de la croyance des deux filles de Michel Gaubert, avec qui Anna vit, qu'elle est folle (PMFB 63). Le portrait d'Anna se fait par accumulation : en plus des détails physiques qui l'apparentent à l'oiseau, elle paraît, le long du récit, incorporer des qualités appartenant à Sophie : une sensibilité synesthésique qui lui permet de percevoir un son dans sa dimension visuelle, colorée (PMFB 61), une certaine absence à elle-

même (PMFB 64), l'impossibilité d'espérer que sa question en clôture du roman trahit (PMFB 143).

Quand Martin contemple le paysage asiatique du vol de l'avion, il voit “[r]ien qu’un large trait, ocre rouge, qui avançait dans le moutonnement vert de la forêt” (PMFB 67), version légèrement modifiée sous le rapport à la beauté du tableau initial que le rouge-gorge fait imperceptiblement bouger : “[u]ne chaumière au bord d’un ruisseau” (PMFB 9). Au fur et à mesure que l’histoire s’avance, on assiste à un épaississement de la beauté qui devient de plus en plus présente, de plus en plus difficile à supporter. Elle s’enrichit et s'alourdit des nombreuses contaminations qu’elle suit le long du texte. De l’oiseau, elle passe à la femme, qui à son tour paraît éclairer à rebours et l’oiseau et l’image de la chatte qui attend Martin chez lui, en dévoilant la haine qu’il a de lui-même. Les balles tirées par les ouvriers indigènes dans leur révolte miaulent, Michel est “pour les femmes jaunes un oiseau exotique” (PMFB 87). Dans le léger décalage de ce qu’Anna entend et de ce que Michel entend se trame l’histoire des fabuleuses retrouvailles des deux amants, elle-même déroulée sur la musique de Bach que Martin a peur d’écouter. Quand Anna prend sa décision de partir, elle le fait sous la pression de l’entente de la vie de Martin qui “s’est mis à vivre très fort” (PMFB 122).

Plus que dans tout autre texte de Gailly, la beauté se transmet d’objet en objet et confère à ses récepteurs des pouvoirs télépathiques ; l’on “croit toujours entendre des choses” dans cette histoire (Gilles Anquetil) où les personnages semblent ne jamais se retrouver, où ils se trouvent en permanence déplacés, mal placés, déportés, dans une sorte d’inadéquation essentielle entre être et espace. D’autant plus que l’espace peut être aussi bien l’espace du livre, l’histoire. Quand Anna se moque des paroles de Michel concernant la révolte indigène, il la regarde : “Sa beauté noire lui était insupportable. S’en détournait. Il l’aurait tuée. Volontiers tuée” (PMFB 126-127).

Quand il nie appartenir à cette histoire, Anna ricane en l'assurant du contraire, ce qui lui attire la menace de se faire tuer par pistolet par Michel. La mort qui pèse sur tout le récit, depuis la mort de Suzanne jusqu'au massacre final des invités d'Anna et Michel, semble contourner Martin, à qui on sauve la vie grâce à la folie que ses chansons à tue-tête laisse supposer. La rencontre finale, dans un temps et espace impossibles, finit sur l'indécision de ce que partir signifie pour Anna, pour qui tout a déjà été dit, ou fait.

Anna fait partie de la catégorie des femmes qui séduisent par leur regard dur, par leur attitude d'avoir tout vu, tout connu, comme Elizabeth des Evadés ou comme Cécile dont Basile Loretto s'éprend dans Be-Bop. Le parallèle entre Basile et Paul attire un parallèle entre les femmes que les deux hommes aiment. Cécile, élégante, raffinée, hautaine, toujours habillée de gris, a pour pendant Jeanne, femme presque maternelle qui se charge de Paul, qui aime porter des robes décolletées toutes fleuries, qui a "ce déhanchement irrégulier" (BB 121) auquel Paul est toujours sensible, qui, malgré le temps passé ensemble, reste pour lui un mystère^{xxxii} (BB 110). Cécile et Jeanne se font face comme la beauté classique et la beauté du jazz, l'une inapprochable, l'autre toute faite de participation, d'ouverture à la musique, au rythme, comme la scène finale, où la fille de Cécile et Jeanne dansent sous le regard amusé de Cécile. La beauté semble ne pas vouloir apparaître sous son aspect émotionnel que gérée par la tutelle de l'autre Beauté, celle que l'auteur appelait "grande" (SC 26, D 79) :

Sans Cécile, sans la présence de Cécile, Paul n'aurait sans doute pas accepté. Seulement voilà, Cécile était là. Elle regardait Paul avec dans le regard ce truc qui ne pardonne pas, et Paul, se sentant regardé, s'est laissé prendre au regard de Cécile. Levant les yeux sur elle, Paul a rencontré le regard sec, glacé, levant les yeux sur elle comme s'il n'y avait plus qu'elle qui puisse en décider, Paul a rencontré le mépris de Cécile. (BB 149)

C'est la femme dont le regard produit un effet de froid sur Paul ("Brrrrr" BB 130, 142), mais aussi celle qui, par son regard, embellit sa propre femme ("Jeanne regardant Cécile lui paraît ici plus belle que Cécile et que jamais" [BB 142]). La rédemption que représente pour Paul le retour au saxophone est clairement énoncée dans le texte par la figure du vertige. Le récit est hanté par des images du film de Hitchcock *Vertigo*, par la menace de l'abîme (dans la scène où Paul et Jeanne montent au sommet, mais aussi dans la danse finale où la fille de Cécile "balance [Jeanne] au bout de son bras" BB153) et du vide évoqué au moment du plaisir du jeu (BB 143). Ce plaisir lui-même est décrit par des mots qui font écho au plaisir sexuel : "le plaisir le fend, de haut en bas, de la tête qui frissonne, en passant par le cœur qui bat, au bas ventre excité comme par une forte envie de pisser" (BB 143).

Le mélange entre le plaisir du corps et le plaisir de la beauté s'accroît dans les deux derniers textes de Gailly, Dernier amour (2004) et Les oubliés (2007). Paul Cédrat, le compositeur qui décide de se donner la mort avant que le cancer ne détruise complètement son corps est conduit à rencontrer son dernier amour quand il croit que le peignoir d'un gris rare abandonné sur la plage appartient à sa femme, Lucie : "Magnifique rapport de couleurs. Hasard ou simple désir de faire beau. [...] Pas n'importe quel gris. Un gris clair peu commun. Peut-être même unique" (DA 61). Si dans d'autres romans Gailly nous assure de l'unicité du personnage, en général féminin, dans le cas du compositeur qui se meurt les couleurs semblent se charger de cette singularité qui le touche aussi lui-même. Sur la plage, des gens assistent à la démarche mal assurée de Paul vers le peignoir, occasion de renforcer, comme dans un texte romantique, la différence radicale du héros :

Les deux gars se regardent. Puis regardent Paul. Puis s'écartent, se demandant ce qu'un type comme lui, aristocratique, si distingué, tout habillé, en tenue de ville, chaussures aux

pieds peut bien venir foutre sur la plage. Ne cherchez pas, les gars. C'est tout ce qu'on vous demande. (DA 63)

Sortie de l'eau, Debbie Nardis est guidée par une grand-mère vers la maison de Paul qui a, selon ses dires, pris son peignoir. Les témoins paraissent tous d'accord : Paul et Debbie vont bien ensemble. L'œil de Debbie enregistre, dans son chemin vers la maison, les mêmes détails que Paul avait saisis au passage, mais “[u]ne crainte confuse. Une certaine anxiété la prive du plaisir de s'attarder” (DA 72) devant la beauté de la maison de vacances. Elle récupère son peignoir et s'en va. Le temps qui tourne à l'orage convie Paul sur la plage où il a la révélation de l'échec devant le public de Zurich qui n'a pas apprécié sa pièce, échec qui ouvre le roman :

Ils ont, se dit-il, détesté ma musique parce qu'elle ne parlait pas d'eux, ne parlant que d'elle-même. Pas même de moi, à vrai dire, que d'elle-même. Elle ne parlait ni d'amour ni de beauté. Ni de la beauté de l'amour. Ni de l'amour de la beauté. [...] Pensée et réflexion sur l'amour et la beauté. Présents dans ma musique mais articulés dans un langage incompréhensible. (DA 86-97)

En écoutant sa propre musique, que sa femme Lucie a pris soin d'enregistrer avant de rentrer à Paris, comme Paul l'a voulu, il se dit : “C'est bien, c'est vrai, c'est très intéressant, mais alors, qu'est-ce que c'est tuant” (DA 98).

Paul est un Simon Nardis qui n'a pas renoncé à sa passion. Sur le tard, avant de mourir, il rencontre Debbie, cette Américaine du fin fond de Nebraska, qui le charme et le fait regretter que sa vie doive finir. “Mais ça n'était que cette vieille envie de vivre. Non pas de recommencer. Juste continuer” (DA 98). La beauté devient de plus en plus inscrite dans le corps, dans la voix des personnages, que Gailly nous donne envie d'entendre tout en refusant d'en parler : “Elle le réveilla en douceur avec un mélodie que moi j'adore. Malheureusement l'écriture ne nous donne

rien à entendre” (DA 94). On décrit la voix de Debbie dans Un soir au club, quand elle accompagne Simon, comme pour insinuer que dans ce cas, le personnage sait ce que la beauté est et comment l’exprimer. Dans le cas de Paul il s’agit surtout d’un échec. La découverte de la raison de cet échec se double de la découverte de cette femme qu’il aurait dû aimer, les deux arrivant trop tard, dans cette temporalité impossible que Gailly chérit. La beauté dans le cas de Paul devient impossible, impossible pour la perception et pour l’expression à la fois : “De voir aussi c’est un plaisir. Les couleurs de la plage. Mais pour l’instant ses yeux lui font mal” (DA 58). L’amour est impossible dans son cas comme pour le punir d’avoir été incapable de rendre la beauté. Le retour de Lucie, à la fin, quand son mari se meurt dans les sons de la berceuse de Simon et Debbie, semble adoucir cette punition, remettre les choses en ordre, réduire la tristesse de cette solitude que la présence du couple ne fait que renforcer.

Si le plaisir du corps reste discret dans Dernier amour où il est suggéré par la fascination avec laquelle Paul regarde un couple d’adolescents s’aimer sur la plage ou la gourmandise avec laquelle il touche au croissant au beurre au petit déjeuner de Simon et Debbie, dans Les oubliés il devient central. Au sein du treizième roman de Gailly s’abrite la treizième mission de Paul Schooner et d’Albert Brighton : celle d’aller interviewer Suzanne Moss, violoncelliste retirée en Bretagne. Suite à un accident de voiture, Schooner meurt et Brighton écoute l’enregistrement des *Suites* de Bach que Moss avait enregistrées avant de se retirer de la vie artistique, et qu’il n’arrête d’écouter. Sa femme fait même venir son médecin mais rien n’y fait, Brighton se rend en Bretagne rendre visite à la femme. Il faut préciser que ce n’est pas que l’écoute du morceau qui le convainc, mais la vision qu’il a de la femme à travers sa respiration :

Brighton entendait par moments Suzanne Moss respirer.

Résultat, il la voyait. Croyait la voir. L'imaginait se bagarrer avec son violoncelle. Rien n'est plus beau qu'une musicienne qui se bat seule. (O 61)

L'excellence de ce qu'il entend ne lui rend pourtant pas l'essentiel sur Moss : ce qui l'a décidée à arrêter de jouer. En lisant les notes de Schooner, Brighton est bouleversé :

Sa jeune carrière s'interrompt brutalement, écrivait Paul.

Entre parenthèses, ensuite, on pouvait lire : Catastrophe mentale ? Que des questions : Drame terrible ? Perdition ? Dépression ? Destruction totale, du cœur, de l'âme, de l'être ? Désespoir ? Dépossession ? Errement ? Cette relecture bouleversa Brighton. Il se demanda comment, après ça, elle avait pu continuer à vivre. (O 89)

Moss ne vivait pourtant pas dans le sens où vivre compte pour les personnages gaillyens. On apprend, quand ils font l'amour à la fin, qu'elle ne l'avait plus fait depuis la mort de son mari. Il s'agit de deux gens d'à peu près le même âge, ce qui est rare chez Gailly où la femme est d'habitude bien plus jeune que l'homme. L'homme se rend compte de la gravité de cette rencontre, ou aimer relève plutôt de continuer avec ce qui fait de la femme un proche témoin de la beauté, qui survit à l'accident où tout s'est joué pour elle :

Paul est mort comme ça. Moi je veux continuer à vivre. Et continuer ça veut dire aimer.

Ça ne peut vouloir dire que ça. Alors j'ai décidé que j'allais vous aimer. D'ailleurs je t'aime déjà. (O 125)

Moss n'avait pas fait l'amour depuis dix ans. Dix ans avant Les oubliés, Gailly faisait paraître Les évadés, cette sombre histoire où les amants n'ont aucune chance de se réunir, sinon dans une mort secrète et fabuleuse. Avec Les oubliés, on leur en offre une, mais ce n'est que tard, non plus trop tard, quand la souffrance les a assez polis, essayés, préparés. L'amour et la beauté

s'atteignent au prix d'une initiation à la souffrance et à la mort, cautions qui participent de la difficulté d'exprimer cette beauté inattendue, rendue humaine.

Les thèmes de l'amour et de la beauté deviennent ainsi des relais pour ce désœuvrement discret des narrateurs et des personnages gailliens qui passe, à travers la constante hantise du problème de l'expression, au niveau de l'esthétique de l'auteur. Pour Gailly, écrire sur la beauté et l'amour implique une constante réflexion sur l'œuvre capable d'accueillir une telle pensée, sur la possibilité de l'existence même d'une telle œuvre, sur les limites que l'œuvre produite doit forcément assumer pour s'actualiser dans un livre, dans un roman.

L'œuvre, qu'en est-il ?

Dans L'espace littéraire, Blanchot identifiait le moment de l'entrée dans la littérature d'un écrivain au changement de la personne : "L'œuvre exige de l'écrivain qu'il perde toute 'nature', tout caractère, et que cessant de se rapporter aux autres et à lui-même par la décision qui le fait moi, il devienne le lieu vide où s'annonce l'affirmation impersonnelle" (EL 61) que constitue l'exigence de l'écriture. Grégory Berrué trouve que le mélange de *je* et *il* dans l'écriture de Gailly est le symptôme de ce qu'il appelle l'ego-fiction ou une écriture déployée comme justification de soi. Dans la pratique d'une telle écriture, Berrué considère que le mélange de *il* et de *je* sert à l'auteur de brouiller les limites entre narrateur, écrivain et auteur pour les fondre dans "une image de soi". Le critique semble se contredire quant à l'enjeu de cette stratégie narrative : d'une part, il semble suggérer que le but de Gailly est "qu'on le voie lui-même comme une personne et non comme le lieu d'une affirmation impersonnelle", d'autre part, il remarque comment "l'écriture de Gailly n'excepte donc qu'une chose : la personne de 'l'auteur narrateur' elle-même" ("L'écriture au risque de la justification : Gailly et des Forêts", Christian Gailly, "L'écriture qui sauve", 42). Pour ma part, je considère que Gailly n'écrit pas pour jouer avec le

lecteur autour de la réalité de la personne Christian Gailly à travers des confusions textuelles qu'il cultive, comme le dit Berrué. Le jeu avec la personne grammaticale trahit une préoccupation constante de l'expression, au-delà de l'histoire racontée, d'une pensée occupée par le pouvoir de dire ce qui la hante et ce qui la limite, par la beauté et son spectacle inattendu. D'ailleurs Gailly avoue que pour lui la réalité vécue ne compte que dans la mesure où elle devient inscrite dans l'écriture ; l'auteur Gailly alors ne coïncide plus avec la personne réelle, il n'est qu'un double nécessaire mais fantomatique et mystérieux. Si l'auteur utilise sans doute le vécu de Christian Gailly, il ne le fait pas pour sa valeur autobiographique mais pour imposer des limites à ce désir de dire la beauté qui le préoccupe depuis son premier roman. L'usage du chleuisme participe ainsi, dans sa portée ironique, de la pratique d'une certaine expérience de l'écriture, se charge de tracer un itinéraire littéraire jouissant de plus en plus de succès malgré la conscience de l'échec que l'auteur a par rapport à ce qu'il produit ("j'étais parti à la recherche de ce livre, vers ce livre introuvable, je revenais sans, épuisé" [DI 60]).

L'auteur dit dans son entretien avec Sergio Villani combien il trouve que le mot "humour" convient peu à sa pratique de la littérature. Venu à la littérature tard et de loin, il aime parler de sa carrière d'auteur avec ironie, car cette carrière est toujours un exercice à refaire, un chemin en train de se définir, de se faire de livre en livre, d'histoire en histoire. L'ironie a le mérite du sourire esquissé dans le grincement des dents, autrement dit suggère la manière dont, chez Gailly, la maîtrise s'accompagne de la mise en question de cette maîtrise, dans une sorte de dialogue où l'excellence de la parole est minée par la question de ce qui rend cette parole excellente et la menace en même temps. Le parcours que cette parole décrit s'inscrit dans le mouvement qui pousse le narrateur à toujours raconter une histoire d'amour, dans un incessant "ressassement" ("D'une Suzanne à l'autre : Le nœud du ressassement dans l'œuvre de Christian

Gailly”, Christian Gailly, “L’écriture qui sauve”, 99) qui a pour effet un déplacement continu de l’histoire. On raconte une histoire d’amour mais non pas pour l’amour lui-même ou pour l’histoire elle-même, mais plutôt pour parler de ce qui rend possible la parole racontante tout aussi bien que les limites qui la tourmentent, pour décrire le parcours de l’histoire qui prend forme tout en se déformant, pour décrire comment toute histoire se désœuvre dans le processus de sa relation.

La notion d’œuvre, chez Christian Gailly, se pose surtout dans les termes de ce qui la menace. On a remarqué la perfection du swing que la phrase de Gailly imite, mais cette imitation ne devient parfaite que par l’intermédiaire des répétitions de ce qui ne va pas, de ce qui fracture l’élan de la phrase, de ce qui en accentue le défaut. On fait de la littérature avec ce qu’on a, de la meilleure manière qu’on peut, comme Simon Nardis nous le rappelle :

Il [un amateur de jazz] voulait savoir si le jazz ça s’apprend. J’ai dit oui, c’est comme tout. Il voulait savoir s’il existe une école. J’ai dit non, pas d’école. Il voulait savoir si je donnais des cours. J’ai dit non, pas de cours. Alors quoi ? me dit-il. Alors moi : L’écoute, juste l’écoute, écoutez les grands, prenez-leur tout ce qu’on peut leur prendre, ensuite débrouillez-vous. Les médiocres s’éliminent d’eux-mêmes. (SC 68-69)

Le jeu de la personne grammaticale que Berrué remarque dans Dit-il et qui se poursuit tout au long des romans de Gailly y intervient pour montrer comment une histoire vécue peut se déporter dans l’écriture en changeant de sujet :

Debbie : Vous croyez qu’il a compris ? Je suppose, dit Simon, sinon ma foi il perdra son temps comme tout le monde, on est là pour ça, comme vous, comme moi : qu’est-ce que je fais d’autre, moi, ici avec vous, et vous ici avec moi ? (SC 69)

L'écriture gaillienne est faite de cette imbrication, dans une même phrase, de plusieurs voix qui parlent sans nécessairement traduire en mots ce relais. Dans le "moi, ici avec vous" il s'agit sans doute de Simon et Debbie, mais aussi du narrateur et du narrataire, de l'auteur et du lecteur. La situation des personnages, ressentie comme paradoxale, se répercute au niveau de ce dont on ne parle que par détour : la littérature, dans sa double pratique de production et de réception.

Comme le narrateur de Dit-il le disait, à force de parler d'une chose on finit par parler d'une autre. À force de parler d'amour, on parle de beauté et implicitement de la relation problématique de l'irruption de la beauté dans la vie quotidienne.

Cette manière de dire les choses par un déport des mots contribue à définir le discours esthétique de Gailly : il parle de l'œuvre, de son approche de l'œuvre, par l'appréhension des défauts que son livre exhibe. Si le texte se fait porteur de ces blessures, c'est qu'elles viennent de par la main désœuvrée qui écrit :

Moi, je suis toujours en vacances. Je ne fais rien, je me contente d'écrire sans conviction des choses qui ne convainquent personne. [...] À présent, plus rien ne m'intéresse, à part la lumière, le mouvement et le bruit n'ont le moindre sens. La laideur m'asphyxie et la beauté achève de m'étouffer quand elle se présente, comme ici. (DI 15)

Dans l'"ici" du livre, la laideur et la beauté se confrontent, se font face et il revient aux mots d'en parler, de laisser dire ce que pourtant ils ne peuvent pas dire :

Mais ma jouissance est là, tout aussi absurde, qui me pousse à ma laisser détruire, m'empêche, m'interdit d'écrire, ne tolère que l'imparfait, par le temps simple, l'imperfection, l'inachevé, l'incomplet, et dans l'inaccompli me garde pour après, me laisse en vie, me permet d'encore espérer, produire une œuvre, la publier, vanité comme qui dirait, poursuite du vent, de l'ombre que je crée. (DI 28)

Dans ce silence qui se fait dans et par l'écriture, on reconnaît sans doute le visage aveugle de la belle femme de K.622 et la description de la couverture du CD que le narrateur fait, la description de la toile que Sati crée le long de L'air, les fleurs rouges de la jupe d'une femme atteinte d'un mal inconnu qui hantent le regard du narrateur des Fleurs, le retour improbable au jazz éprouvé par Simon Nardis et Paul dans Un soir au club et Be-bop, le vol zigzagué de l'avion de Marguerite contenant trois histoires impossibles, la sienne, celle de Georges et celle de sa femme Suzanne, dans L'incident, le piano vide de Théo et Louise dans Les évadés, la question sans réponse qui clôt La passion de Martin Fissel-Brandt, le babil du reconverti à la parole de Sylvere dans Nuage rouge, le blues qui invite la mort de Paul Cédrat dans Dernier amour ou bien les sanglots de Moss qui rythment la scène d'amour.

Le silence et le vide constituent le décor nécessaire de toute histoire de Gailly. L'œuvre entre en scène en gardant toutes les marques de ce décor impossible qui l'accueille. Dans Dernier amour, Brighton essaie d'écouter l'histoire de Moss qui marche beaucoup plus vite que lui :

Brighton n'entendait que la moitié des phrases. Le début ou la fin selon l'écart. Ou une phrase sur deux. Pourtant bien articulées. Moss parlait d'une voix forte. Le ton était ferme. Sorte d'autorité sur le passé. Je ne l'ai pas laissé faire. Je l'ai dominé. Je l'ai vaincu. Quelque chose comme ça. Tandis que Brighton à la traîne. (O 114)

La course que les deux amants font sur la plage imite la course que le lecteur déploie derrière le narrateur ; la figure du passé intègre le passé du narrateur auteur, le rôle du vécu et comment il s'approprie dans une écriture partielle, où la lecture joue un rôle encore plus partiel. Le passé devient ainsi un fantôme qu'on poursuit, de plus en plus mince à force d'être cherché, l'origine à jamais perdue de l'écriture que l'œuvre n'arrête de poursuivre. Le narrateur de Gailly éprouve une furie panique quand on lui dit qu'il devrait écrire ce qu'il venait de dire ; ainsi dans K.622 le

narrateur ressent de la fureur quand sa belle lui propose d'écrire la description qu'il lui fait de la couverture du CD ou dans Dit-il, quand le rejet de la littérature s'accompagne de plusieurs dénis successifs : celui du style (DI 16), de l'écriture et de ses traces (DI 31-33), de l'imagination (DI 54-55) et d'avoir quelque chose à dire (DI 56, 89). S'il s'agit bien d'une histoire issue de la perte du père, on peut se demander si cette paternité n'est simplement littéraire ; l'impuissance d'écrire un texte digne du nom des maîtres tellement lus est doublée par l'identification des auteurs à des simples noms, par la conscience de l'inutilité de la personne de l'auteur pour ce que son écriture a à dire. Dit-il peut facilement être lu comme le récit où la personne Christian Gailly devient le narrateur auteur personnage Christian Gailly^{xxxiii}, "simple" nom apparaissant dans des romans publiés par les Editions de Minuit. L'œuvre qu'il a publiée jusqu'à présent n'est que la création de la littérature chez Christian Gailly, comment la littérature advient dans le monde et dans le corps, comment on essaie de vivre avec elle et avec le monde. Ce seul problème habite le centre des textes de Gailly, dans une exclusivité douloureusement ressentie comme nécessaire : "Ne pas écrire, s'il faut toujours écrire autre chose" (DI 72). Symboliquement parlant, la littérature où l'on fait œuvre est une enceinte qui se refuse au narrateur de Gailly :

Je pense à un tas de choses que je ne peux pas écrire. Je n'arrête pas de penser, comme un oisif. J'erre comme une âme en peine avec le sentiment très net d'être enfermé dans le langage, ou de traîner le long du mur de la réalité, ou de la littérature, je ne sais jamais de quel côté je me trouve, s'il faut en sortir ou y entrer. Sortir de quoi, pour entrer où ? Mur circulaire, enceinte du langage, jusqu'à ce que j'arrive à la fracturer. (DI 97)

Ce trajet circulaire, sans issue, trouve son image dans les fins cruelles des histoires de Gailly qui rarement offrent une échappée optimiste aux personnages ; il rappelle la question désespérée d'Anna Posso à la fin de La passion de Martin Fissel-Brandt, mais aussi le sentiment du trop tard

qui hante la plupart des personnages. Dans cette temporalité sans temps, il devient possible au narrateur d'écrire, de produire un livre qui, sans être œuvre, participe de cette recherche indéfinie, infinie d'un point où il soit possible d'appuyer la plume et la pensée.

Est-ce que cette obsession n'est pas purement littéraire ? La femme du narrateur nous invite à le penser, et lui-même est surpris :

Ce n'est pas par hasard, dis-je, si, depuis quelques années, je sens physiquement que je vais mourir. C'est un sentiment d'écrivain, me dit-elle, de plus en plus surprenante, une sensation d'homme de lettres, une émotion littéraire, tu as lu ça dans un roman. Et si c'était vrai ? lui dis-je. Tu ne crois pas un mot de ce que tu dis, dit-elle, pas plus que tu ne crois à ce que tu écris. Comment ça ? dis-je, qu'est-ce que ça veut dire ? Si tu y croyais vraiment, me dit-elle, le monde entier te lirait. Alors là, me dis-je, elle charrie. (DI 187)

Les livres de Gailly abondent en déjà vu, déjà connu, déjà éprouvé. Que les personnages fassent des gestes comme ceux qu'ils ont vus dans les films, qu'ils aient l'impression de se connaître ou d'avoir déjà vécu l'histoire qu'ils sont en train de vivre, cela revient à la même répétition incessante de la même écriture et de la même histoire, qui, à force d'être répétée, finit par être différente. L'œuvre de Gailly est ainsi une somme d'histoires d'amour modulées selon le rythme d'une phrase qui porte dans ses saccades la difficulté de penser, de dire, d'écrire de nos jours.

Le désœuvrement du narrateur, des personnages, par le désœuvrement de l'histoire, devient le désœuvrement d'une écriture qui ne cesse de se déployer. L'air lunatique, hanté des personnages de Gailly devient un trait de l'écriture qui se charge de la description de ces personnages. Si ces hommes et femmes donnent toujours le sentiment de ne pas appartenir au décor où ils apparaissent, l'écriture paraît être mal placée de dire leur histoire. Dans la description de scènes somme toute banales, l'intérêt est de rendre ces histoires dignes d'être

racontées, de “faire de ce qu’on voit tous les jours ce que personne ne voit” (A 57). Le trop tard et le déjà vu se font porteurs d’une signification que l’on a du mal à cerner, puisque trop employée, trop usée, trop usagée. Mais cela ne fait que renforcer la valeur de cette signification en attente. En parlant à son chien, Soti arrive à songer à ce sens qui se laisse attendre :

Soti se rend compte qu’il lui dit toujours la même chose, songe que la répétition des mots d’amour n’est pas le signe de l’amour, mais alors : De quoi est-ce le signe ? se demande Soti. (A 56)

Christian Gailly lui-même n’a pas de réponse, ou, s’il en a une, il préfère l’égrener au fil de cette histoire incessante d’amour et de littérature. Répondre en écrivant, par le déploiement de l’activité de l’écriture, est-il exagéré de penser cela de l’œuvre de Gailly ? Laissons-le parler en tant qu’auteur, dans un roman, et en tant qu’écrivain, dans un entretien. Dans Nuage rouge, Sylvère se défend devant les accusations de Lucien de ne pas avoir assez lutté pour sauver son laboratoire et son emploi :

Je lui répondis qu’avec mon bégaiement il n’était pas facile de dire et encore moins de contredire. Tu aurais dû l’écrire, me dit-il. À l’évidence il me cherchait. Et moi, quand on me cherche, on ne me trouve jamais. C’est ce que je fais, lui dis-je. Ah oui, dit-il, j’oubliais, tu écris. (NR 99)

Christian Gailly, en répondant aux questions d’Elisa Bricco, avoue avoir détruit “au moins trois ou quatre versions” des Oubliés avant de trouver les bons mots. Il avoue aussi que, pour lui, comment le livre arrive à lui est “toujours miraculeux” (“Entretien avec Christian Gailly – Qu’est-ce qu’écrire”, Christian Gailly, “L’écriture qui sauve”, 169), qu’il ne pourrait jamais dire comment le miracle de l’histoire qui se met “à fonctionner” se produit. Pour ma part, ce miracle s’engendre dans la rencontre spécifique entre le passé, une imagination en panne, un désir urgent

de parler de la beauté trouvée quand elle paraissait moins probable, d'une sorte de penchant artistique qui anime tous les personnages de Gailly. Un Gailly qui ne coïncide sans doute pas avec la personne Gailly, mais avec le nom Gailly tel qu'il apparaît sur la couverture de ses romans ou à l'intérieur de ses histoires. Il s'agit de celui qui n'existe que dans la mesure où son écriture existe, de celui qui n'a d'existence et de vie que dans la pratique difficile d'une écriture toujours en train de se chercher et de se faire, celui qui ne peut que continuer d'écrire car écrire et ne pas écrire relèvent d'une même exigence, celle de la littérature et de son désœuvrement.

Chapitre 4
Marie Redonnet ou le désœuvrement de l'écriture

Marie Redonnet est arrivée à l'écriture à la sortie d'une rencontre prolongée avec la psychanalyse, par l'intermédiaire de laquelle elle a tenté de répondre aux troublantes questions que sa vie lui posait à l'époque. L'écrivaine y a recouru, selon son propre aveu, pour en venir aux termes avec deux crises, politique et personnelle, qu'elle traversait à ce moment-là ("Réponses pour une question brouillée" 45). Si la crise politique entretient un rapport étroit avec l'échec de 1968, puissamment ressenti par la génération de Redonnet, la crise personnelle se développe autour de la relation avec son mari, écrivain en train de se former, aussi bien qu'autour de la relation avec son père, récemment mort. Cette mort sert d'élément déclencheur de ce qu'on pourrait désigner du nom de la problématique de l'écriture chez Redonnet, mais le trajet particulier que la crise prend par la suite détermine de manière emblématique le parcours scriptural que l'auteure s'assume. La mort du père hante toute l'œuvre redonnienne, mais elle en marque décisivement le geste inaugural par le volume de haïkus Le Mort & Cie (1985).

En essayant de décrire son rapport avec ce premier volume, resté pour la plupart inconnu "à cause de sa forme poétique", Marie Redonnet reconnaît l'ambiguïté des figures qu'elle utilise dans ce texte, ambiguïté qui recouvre également le rapport entre le vécu et l'écriture :

De ces trois années d'écriture naquit mon premier livre, Le Mort & Cie [...], afin que ma parole, ou tout du moins une étrange parole, puisse advenir. Le rapport entre ce que je racontais de moi-même sur le divan et ce premier texte est énigmatique. Comme si, pour commencer, je n'avais pu écrire qu'en coupant, épurant, travestissant mon histoire qui apparaissait sous la forme d'un puzzle, d'une mystérieuse combinatoire presque abstraite. ("Parcours d'une œuvre" 2)

Le tâtonnement qui caractérise son écriture se répercute ainsi au niveau formel ; débutant sous le signe poétique du haïku, l'écrivaine aborde ensuite le conte dans Doublures (1986), pour soudainement produire sa trilogie romanesque (Splendid Hôtel, [1986], Forever Valley, [1987], Rose Mélie Rose, [1987]). Sa trajectoire romanesque se ponctue d'arrêts dramatiques et critique – l'essai Jean Genet, le poète travesti (2000) étant la thèse qui lui vaut le titre de docteur ès lettres. Mais le roman reste prépondérant, la forme à laquelle, malgré tous les détours, Redonnet revient toujours.

Le but de ce chapitre est de voir comment l'“étrange parole” de Redonnet se produit dans sa fiction, d'examiner comment les romans de Redonnet se chargent de rendre thématiquement ce désœuvrement qui s'empare de la parole de l'auteure dès qu'elle commence à écrire. Parmi les romans, je compte aussi Silsie (1990), unique livre que Redonnet publie chez Gallimard ; en dépit du nom de “conte” qui figure sur la première page, ce texte présente des traits formels et thématiques qui l'apparentent de près aux autres romans et le distinguent en même temps de Doublures, collection de petits contes. En plus, ce livre trouve une signification particulière dans le contexte de la crise éditoriale que l'écrivaine assume entre les Editions de Minuit, P.O.L. et Gallimard, et offre, de ce point de vue, une autre image facette à la problématique du Père^{xxxiv} dont la parole redonnienne surgit. Trouver sa voix équivaut ainsi à trouver des lecteurs, une place à elle-même dans une littérature contemporaine où les lignes de démarcation s'estompent jusqu'à disparaître. Son parcours éditorial devient de la sorte l'image de cette perpétuelle négociation que l'auteure engage avec sa famille et la société.

En parlant de désœuvrement initial, je pense tout aussi bien à la figure de la mort du père, ou de la mort tout court, qu'au manque de mots dont la parole redonnienne surgit. Les deux problèmes sont étroitement imbriqués dans son écriture. Jean-Louis Hippolyte remarque à quel

point “Redonnet’s fight with language also reveals an emblematic figure of loss and absence, a void of great congruity on which her narrative chronotope is predicated : death” (Fuzzy Fiction 112). À son tour, Yvette Went-Daoust souligne que “c’est à partir d’un vide nécessaire, la mort du père, que l’écriture a une chance de s’accomplir”, tout en soulignant que dans cette mort, la question du nom que Redonnet décrit comme achevée (“Redonne après maldonne” 161) revient hanter la fiction redonnienne “dans une espèce de scénario cathartique” (389). Ce scénario reste pourtant inefficace, puisqu’à la fin de chaque récit le chemin qu’on vient de faire devient soudainement à refaire, comme si la bataille avec les mots ne pourrait jamais être exaucée.

Dans “Redonne après maldonne”, l’auteure analyse son propre parcours et décrit son devenir d’écrivain comme “quelque chose de tordu, même si de cette torsion devaient naître des formes et une harmonie” (160). Cette tension entre forme et informe, entre harmonie et dissonance se déporte au niveau de l’écriture elle-même :

Chaque jour, devant la page blanche, avant d’écrire, je me tordais, je me mordais, j’avais des espèces de convulsions, comme si je devais faire violence au corps pour que l’écriture arrive à prendre. Et c’est étrange comment de cet affrontement si physique, si brut, naissait ensuite une écriture aussi stylisée, épurée, désincarnée. Comme si dans l’expérience si singulière de ce premier livre [Le Mort & Cie] s’opérait le retournement à l’œuvre dans toute écriture. (161)

Il est intéressant de noter le mouvement de la phrase depuis ce qui est très proche, le corps et ses réactions, vers ce qui est non seulement étrange, étranger, mais éminemment abstrait :

l’expérience de l’écriture. La violence subie par le corps qui se donne (ou redonne) à l’œuvre passe par la contrainte atroce du mot, de la phrase, du texte, du livre qui surgit, sans que l’auteur sache trop comment, de cette incroyable, si proche et pourtant si éloignée torsion de tout l’être.

La description du processus de devenir écrivain tel que l'auteure le ressent et le rend a pour écho celle que Maurice Blanchot fait dans L'espace littéraire. En parlant du désir d'écrire, le critique le relie à l'immensité de l'espace littéraire, espace par définition vide mais retentissant de la possibilité de la littérature. L'opposition entre la violence physique et le décharnement de l'écriture que ces violence et passion ont pour résultat s'illustre chez Blanchot dans une image où les oppositions semblent coexister sans s'annuler l'une l'autre :

On ne commence à écrire que lorsque momentanément, par ruse, par un bond heureux ou par la distraction de la vie, on a réussi à se dérober à cette poussée que la conduite ultérieure de l'œuvre doit sans cesse réveiller et apaiser, abriter et écarter, maîtriser et éprouver dans sa force immaîtrisable, mouvement si difficile et si dangereux que tout écrivain et tout artiste, chaque fois, s'étonnent de l'avoir accompli sans faire de naufrage. [...]

L'œuvre est le cercle pur où, tandis qu'il écrit, l'auteur s'expose dangereusement à la pression qui exige qu'il écrive, mais aussi s'en protège. (EL 56-57)

Telle définition de l'œuvre rappelle la manière dont Redonnet, une fois l'écriture entamée, décrit comment l'impossible silence que la langue avait signifié avant l'écriture devient immédiatement source intarissable, les mots s'organisent en une "logorrhée", en une "hémorragie d'écriture" qui constitue, pense l'écrivaine, "ce contre quoi l'écriture doit se battre pour advenir" ("Redonne"162). Le chemin paradoxal que l'écrivain doit assumer pour arriver à écrire a ainsi pour résultat une écriture qui conserve dans son apparente simplicité des traces de la passion qu'écrire a value à celle qui a écrit.

La pureté de l'œuvre conçue par Blanchot a pour correspondant, chez Redonnet, la pureté de la langue, l'extrême pauvreté des mots, surtout des verbes, comme s'il fallait bannir la langue

pour que la voix de l'écrivain puisse se produire, comme s'il fallait déserrer l'espace de la langue pour que la parole miraculeusement jaillisse. Warren Motte identifie cette volonté de réduction et de renoncement avec un des préceptes de l'esthétique minimaliste qui vise par là à "an *amplification* of the artifact's effect" ("Redonnet's Symmetries" 217). Mais le minimalisme est également une pratique de la littérature que Jan Baetens approche directement de la tentative d'assumer l'expérience de la littérature telle que Blanchot a décrite ; aussi les auteurs minimalistes sont-ils ceux qui, "[d]ans le droit fil de Maurice Blanchot [...] explorent les limites de l'expérience littéraire" (cité par Schoots, n. 134, 49). Il est donc possible d'analyser ce choix esthétique du point de vue de ses implications pour l'expérience de la littérature. Le choix esthétique de la simplicité et de la réduction devient ainsi signe de ce désœuvrement cher à Blanchot, désœuvrement de l'instance narrative, des personnages, de l'histoire, et finalement de l'écriture redonnienne. Il faut aussi remarquer que le léger déportement contenu dans la négation du préfixe "dés" correspond, sur le plan de la confession littéraire, à l'étrangeté assumée des textes qu'elle produit et qui fait justifier à Redonnet le choix des Editions de Minuit comme éditeur préféré malgré les accidents du parcours.

Le désœuvrement est donc inhérent à l'expérience de la littérature, au difficile commencement qu'écrire suppose. Blanchot suggère qu'il est impossible de recommencer à écrire, qu'une fois qu'on écrit on n'arrête plus, on ne fait que continuer d'écrire. C'est exactement le processus que les romans redonniens décrivent, une initiation impossible, toujours à refaire, un scénario cathartique à jamais inefficace, condamné à toujours être réécrit, dans une incessante reprise qui l'oblige à un "ressassement éternel" (LV 299). Redonnet décrit elle-même le but général de son engagement littéraire en termes de répétition incessante, sans arrêt reprise : il s'agit de "la nécessité d'écrire une œuvre délivrée des héritages du passé dont il faut *renaître*

pour commencer” (Schoots 179, je souligne). La question du nom, mal réglée et contenue dans le scénario cathartique que ses romans mettent en place, se reconfigure comme d’elle-même au niveau cette fois-ci de la paternité littéraire. Le rapport que le romanesque redonnien entretient avec la tradition littéraire est ambivalent : d’une part Redonnet voudrait qu’on considère ses textes à travers la qualité de continuation de l’étrangeté des textes publiés chez Minuit (elle pense en particulier à Beckett), mais d’autre part chez elle cette étrangeté n’aboutit pas à cette solution de mutisme que les romans beckettien suggèrent. Le déchirement déclenché par la question du nom du père se trouve ainsi reconfiguré au niveau du parcours romanesque de l’écrivaine dans le sens le plus large du terme.

Le désœuvrement de l’instance narrative

Les romans de Marie Redonnet mettent en scène une voix qui, dans une désolation extrême, n’arrête de parler. Les deux romans qui y font exception, Nevermore (1994) et L’accord de paix (2000), sont racontés uniquement de la perspective des personnages principaux, Willy Bost et Sœur Marthe, le changement de “je” en “il” ne paraissant pas avoir eu d’autres conséquences pour la narration proprement dite. D’autant plus que, comme les autres narratrices / narrateurs qui se désignent par “je”, ils racontent, eux aussi, une histoire qui leur advient, à eux et à leur cercle immédiat, une histoire de changement qui n’en est pas un. L’étrangeté de cette voix qui parle, le déport par lequel elle se situe par rapport aux autres personnages et à leurs histoires se lisent également au niveau syntactique et stylistique, par le recours délibéré à des phrases qui se maintiennent à un minimum structural, et par une style dont la sobriété invite à multiplier les questions, à chercher le sens là où le mot se refuse à le dire, par le même déport de focalisation qui caractérise la voix narrative^{xxxv}.

Le triptyque constitué par Splendid Hôtel, Forever Valley et Rose Mélie Rose décrit, selon l'aveu de la romancière, la naissance de sa parole. Dans le premier roman, la voix de l'"éternelle ménopausée" qui se charge de l'entretien de l'hôtel et de ses deux sœurs se déploie comme une litanie développée autour des malheurs qui, l'un après l'autre, viennent ronger l'hôtel en même temps que la vie des sœurs. Aux courtes périodes de prospérité s'enchaînent des périodes où tout empire du coup, mais qui alimentent la voix narrative, lui fournissent une matière qui, toute dérisoire qu'elle soit, ne cesse de produire la voix de la narratrice et le texte de la romancière. De ce point de vue, un rapport ironique s'instaure entre le titre et ce qu'il abrite. "Le Splendid n'est plus ce qu'il était depuis la mort de grand-mère" (SH 9)^{xxxvi}, nous dit la première phrase du texte, suggérant que la splendeur n'est plus à chercher du côté du sens déclaré, mais dans la forme que le délabrement rend possible. L'hôtel n'arrête de changer le long du récit, de se détériorer jusqu'à la scène finale où il brille de toute la force de l'image créée autour de lui par la neige fraîchement tombée. Cette image serait sans doute perdue sans la voix de la narratrice ; non seulement qu'elle soit la seule en mesure d'apprécier la nouvelle beauté de l'immeuble sous la neige, mais elle est également la seule à l'investir de qualités à même de le préserver contre la mort, malgré l'extrême déchéance où il se trouve :

Le soir, je me mets à la fenêtre. Le Splendid se reflète dans la neige avec ses enseignes à moitié éclairées. Les lettres se penchent comme l'hôtel. On pourrait croire qu'on est sur un bateau. De loin, le Splendid doit ressembler à un bateau qui aurait échoué là sur la neige avec sa coque de bois à moitié pourri. Il n'a aucune chance de sombrer, puisqu'il s'est échoué. [...] Le Splendid est visible dans tout le marais. Ses enseignes brillent dans la nuit, elles sont visibles de très loin. Il y a deux taches de lumière dans le ciel et sur la neige. Ce sont les reflets des enseignes du Splendid. (SH 125-126)

La fin du récit rejoint ainsi la voix auctoriale qui a choisi pour épigraphe au récit une citation de Rimbaud : “Les caravanes partirent. Et le Splendide-Hôtel fut bâti dans le chaos de glaces et de nuit du pôle” (SH 7), pour suggérer le sens de ce cheminement statique de la voix narrative. Le désœuvrement de cette voix trouve son apogée et sa raison d’être dans la scène finale. Pour la première fois dans le récit, la narratrice a le loisir de contempler l’hôtel pour son pur plaisir, et elle en fait une description fortement ancrée dans la tradition littéraire, rappelant l’échec du “Bateau ivre”, mais le réinvestissant, par le pouvoir de sa voix. Etant déjà échoué, il ne peut plus sombrer, et malgré sa demi-pourriture il est bien visible et plus beau qu’il n’a jamais été. Ou plutôt, ce qui devient tout d’un coup visible, c’est l’enseigne qui ne dit plus la destination principale du bâtiment, puisque seule la première partie du titre brille encore. L’immeuble perd sa fonction d’hôtel, personne ne sachant qu’il se cache là, mais il garde son caractère d’exceptionnelle splendeur grâce aux reflets, “dans le ciel et sur la neige”, de son enseigne. Dans le mouvement même de disparition de l’hôtel en tant qu’espace destiné à héberger des gens, un autre signe réapparaît : celui de l’hôtel en tant qu’image créée dans le texte Splendid Hôtel par cette voix sans visage, sans âge, on dirait même sans sexe dans l’indétermination de ses tâches quotidiennes. Que ce soit une femme importe sans doute chez Marie Redonnet, car sa démarche d’écrire se fait dans l’univers désolé où la littérature des auteurs mâles ne peut plus rien, où sa voix de femme se propose de réinvestir l’espace, le temps d’un rien, pour y faire apparaître le miracle d’une voix qui parle, de l’expérience de la littérature dans une de ses formes les plus pures. Le Splendid n’est sans doute “plus ce qu’il était du temps de grand-mère”, tout comme la littérature où la voix de Redonnet se fait une place n’est plus ce qu’elle était une génération auparavant. C’est, maintenant, un espace vide des signes du passé, dont la splendeur réside dans

sa capacité d'engendrer, malgré cette vacuité, une expérience de la littérature qui se souvient des signes oubliés du passé littéraire.

Le désœuvrement de l'instance narrative dans Splendid Hôtel se reflète dans le trajet statique que la voix de la narratrice suit. Sa voix trouve plus d'éloquence à la fin, au moment où l'hôtel atteint un point de délabrement maximum, au moment où l'idée même de faire œuvre d'un tel immeuble s'avère impossible. Mais l'œuvre de la narratrice se transforme le long du récit : si au début elle ne fait qu'enregistrer le long inventaire de pertes successives que la gestion de l'hôtel signifie pour elle, à la fin, dans le vide de tout ce qui l'a préoccupée jusqu'ici, elle semble s'élancer du rien que cet espace est devenu pour créer l'histoire de l'hôtel telle qu'elle nous est rendue par le texte écrit. L'œuvre change de sens entre le début et la fin du récit pour affirmer le désœuvrement de la parole redonnienne, condamnée à s'énoncer dans un univers vide, d'où le charme de la vérité promise autrefois s'est évanoui pour laisser en place le plein pouvoir de la parole qui existe en dépit de la disparition de tout, même des signes ancrant la voix de la narratrice dans un passé spécifique. Une fois les tombes de la grand-mère et des sœurs disparues dans le marais, une fois l'hôtel disant sa disparition dans l'éclat de l'enseigne ne fonctionnant plus qu'à demi, la narratrice découvre où le sens de son œuvre gît : dans son propre regard livré à la fascination, dans sa propre voix.

La voix du deuxième volet du triptyque est confiée à une jeune fille analphabète vivant dans un petit hameau avec le Père. Malgré ses seize ans, elle est aussi sexuellement indéterminée que la vieille femme qui narre Splendid Hôtel. Et si le premier roman finissait dans la nuit des pôles rêvée par Rimbaud d'où la voix de la narratrice pouvait finalement s'élancer différemment, Forever Valley commence avec un univers en proie à un délabrement complet :

La toiture de l'église a fini par s'effondrer. [...] L'église est vide. [...] Forever Valley, ce n'est plus une paroisse, ce n'est plus un village, c'est seulement un hameau. Les granges ont été abandonnées, et elles tombent en ruines, comme l'église. Ça commence par la toiture, et puis après c'est tout qui se délabre. (FV 9)

Dans un univers d'où les signes disparaissent, dominé par la disparition de l'église et comme instance imposant le loi (l'effondrement du toit) et comme espace protecteur (le vide qu'il y a à l'intérieur), la narratrice ne peut même pas lire les deux mots écrits sur la façade de la maison de Massi, la femme de l'ancien maire, chargée de son "éducation" : "mairie et école" (FV 11). On apprend ainsi qu'en plus du manque d'éducation scolaire, la narratrice ne dispose d'aucun statut social non plus. L'éducation que Massi lui donne se rapporte strictement au corps dans le sens le plus restreint du terme : elle va introduire la jeune narratrice dans son dancing comme mi-danseuse mi-prostituée censée aider Massi dans son service envers les douaniers. Les billets blancs que ceux-ci apportent à la narratrice l'éloignent des autres filles travaillant dans la laiterie de la vallée d'en bas. Non formée, la narratrice reçoit deux robes et des souliers assortis, à talon haut, pour compenser aux défauts de son corps asexué et pour plaire aux douaniers.

En même temps que cette éducation est décidée par le Père et Massi, la narratrice décide de son "projet personnel" (FV 13) : chercher les morts qui, croit la narratrice, doivent être enterrés dans le jardin du presbytère. Ces deux versants de l'initiation de la narratrice dont parallèles : elle va au dancing quatre samedis avant que celui-ci ne ferme, tout comme elle creuse quatre fosses dans le jardin ces mêmes samedis, correspondant aux quatre points cardinaux. Tout le sens de son initiation est à chercher dans ce qui se passe le cinquième samedi, où le désœuvrement de la narratrice est profond : "Il n'y plus le dancing. Je n'ai plus de fosse à creuser" (FV 109). C'est aussi le jour où le Père meurt, tout comme Bob, le potentiel amant de la

narratrice mais qui n'a pas assez vécu pour remplir son rôle. Ce sont eux qui vont remplir deux des fosses creusées par la jeune femme dans le roc dur qu'elle identifie au roc du col de la montagne, col d'où elle n'aperçoit même pas la frontière dont le monde parle. Dans cet espace où les repères des autres ne lui suffisent pas, elle entreprend un réinvestissement des signes. Malgré les disparitions soudaines qui affectent sa vie, après avoir enterré les deux hommes qui ont touché sa vie, la narratrice pleure pour la première fois, tout en constatant le bizarre et inattendu succès de son projet :

Je ne pourrai jamais oublier ce cinquième samedi. Le jardin du presbytère n'est plus un jardin, c'est un cimetière. Quand le jour s'est levé, j'ai pensé que ça m'avait porté malheur de vouloir chercher les morts. Les morts sont là maintenant dans le jardin du presbytère. [...] Je ne pouvais pas savoir que je creusais des tombes quand je creusais des fosses. (FV 116)

La recherche des morts est fructueuse, mais quel type d'accomplissement signifie-t-elle pour la narratrice elle-même ? Le dernier chapitre du roman est raconté depuis la vallée d'en bas, où la narratrice est de nouveau apprentie chez Massi, dans le bungalow de celle-ci où elle l'aide à coudre des robes pour les dames de l'endroit. Le rapport entre couture et écriture est posément énoncé par la narratrice par le biais de la lecture qu'elle n'a jamais apprise: "Je trouve que c'est difficile d'apprendre à coudre, presque aussi difficile que d'apprendre à lire. Mais je fais tous les efforts pour apprendre" (FV 123). Elle compare aussi la belle tombe que Massi a fait à son ancien mari et à elle-même avec les tombes qu'elle a faites et que tout le monde ignore dans le jardin du presbytère, et elle reconnaît que la présence des noms gravés par Massi font de sa tombe "un monument" (FV 120) par rapport à celles qu'elle a faites elle-même.

A la fin de Splendid Hôtel, la narratrice constatait la splendeur de l'hôtel en ruines dans son double reflet dans le ciel et dans le marais. Mais l'image ne portait pas de signature : la narratrice n'a pas de nom, et les tombes de ses sœurs, enveloppées dans des draps brodés avec le nom de l'hôtel, sont englouties par les eaux du marais, comme si le nom lui-même n'avait jamais existé. Dans Forever Valley, la même absence marque le cimetière créé par la narratrice.

Autrefois jardin fleuri, il devient dans le dernier chapitre barrage destiné à apporter l'électricité aux habitants d'en bas. Le regard de la narratrice y voit la beauté des montagnes qui se reflètent dans l'eau (FV 125), comme dans Splendid Hôtel, mais elle avoue son impuissance à voir le fond. Tout en sachant ce que le fond abrite, le regard s'avère impuissant à identifier cette image que la narratrice connaît pourtant. Dans ce décalage entre savoir et pouvoir s'installe aussi la narratrice de la fin du récit : toujours non formée en dépit de ses seize ans et de cette formation à peine finie, elle assume et vit pleinement avec ce manque absolu qui la hante :

Je vis à l'écart de la vallée d'en bas. [...] Le docteur de l'hospice a trouvé que je faisais de l'anémie. Il m'a donné des fortifiants. Mais les fortifiants, je ne les supporte plus. [...] Je peux bien avoir de l'anémie. Je n'accompagne jamais Massi au cimetière de la vallée d'en bas. Je n'aime pas les morts ni les tombes. Je n'aime pas la vallée d'en bas non plus, ni le barrage de Forever Valley avec ses montagnes qui se reflètent dans l'eau et le col qu'on aperçoit tout au fond, là où se cache l'ancien hameau de Forever Valley. (FV 126)

Ce qui frappe dans cette fin n'est pas uniquement la manière exemplaire dont l'héroïne assume ce destin qu'on peut qualifier d'injuste, mais aussi la justesse de son regard : plus que la narratrice du premier roman de Redonnet, elle voit les choses comme elles sont, elle assume plus franchement leur différence absolue, leur étrangeté, leur apparence trompeuse, en même temps que sa propre incapacité de les saisir dans toute leur complexe stratification. Elle est déjà initiée

avant l'initiation même, capable de lire la différence et de vivre avec ce décalage ressenti au plus profond d'elle-même, dans cette anémie qui la marque d'unicité. Michèle Chossat trouve que Splendid Hôtel traite "la condition de la femme" par "[l]a densité et la régularité de la répétition des gestes quotidiens" (65). Si l'on admet cette hypothèse, le deuxième volume du triptyque décrit un devenir : de celle qui, malgré son impotence physique et langagière, sait qu'elle a des choses à dire, qu'elle peut les inventer dans un autre langage, créer un système de signes capables d'avoir une existence indépendante de son existence à elle. En créant le cimetière, la narratrice de Forever Valley reconfigure l'espace et constate l'impuissance de sa voix de le dire tel qu'il existe à présent. Mais il est indubitable que les morts existent, "maintenant" et "là" (FV 116), dans l'espace décalé de la vallée qui n'existe plus, Forever Valley, dans le roman qu'on lit. Ironique ou non, le rapport entre le réel et l'histoire se joue ainsi au niveau de ce déport de la narration en tant qu'acte, dans la reconnaissance humble qu'il y a un espace où les choses peuvent toujours exister, dans ce "là" impossible que le livre trace dans son mouvement de recherche de l'œuvre.

Le déport du "réel" par rapport à la fiction est au centre du récit qui clôt le triptyque, Rose Mélie Rose, et qui, selon l'avis de Redonnet elle-même, décrit la fin du processus à la fin duquel elle trouve sa voix en tant qu'écrivaine ("Parcours d'une œuvre" 3). C'est en effet que la question du nom trouve une solution, la narratrice étant pour la première fois nommée : Mélie. C'est aussi pour la première fois qu'elle sait lire et écrire, en deux alphabets, en plus. Et c'est également la première fois qu'on a à faire à un corps éminemment féminin, comme si avoir un nom et savoir lire et écrire participent d'un accomplissement autre. Mélie est la plus jeune des narratrices du triptyque : elle vient de faire ses douze ans au moment où le récit commence, et ce jour coïncide avec la mort de sa mère, Rose, la femme qui l'a trouvée dans la Grotte aux Fées et

a décidé de l'élever. Dans ce paysage de légende, Mélie tient à respecter ses promesses envers la vieille femme et d'essayer d'apprendre à voir "les signes" que Rose savait si bien lire "malgré sa mauvaise vue" (RMR 12).

Le projet personnel de Mélie, inavoué mais assumé dès que l'occasion se présente, s'avère être la réécriture du livre de légendes que Rose lui avait laissé en héritage. À Oat, à l'adresse indiquée à la fin du livre de légendes, Mélie ne s'installe que provisoirement, trouvant un logis chez Mélie la vieille et ensuite dans le logement de Mademoiselle Marthe, l'initiatrice de la jeune fille. Parmi les multiples connaissances qu'elle se fait, elle rencontre le photographe qui prend sa première photographie et qui lui fait cadeau de son polaroïd. Le long du récit, Mélie va prendre encore onze photographies qu'elle mettra dans son livre de légendes avant de le laisser près de sa fille Rose dans la Grotte aux Fées. Le projet de Mélie consiste ainsi à se former une identité et un statut social qu'elle léguera à sa fille avant que d'accomplir sa mort.

Comme dans Forever Valley, la voix de la narratrice enregistre combien la surface et les apparences sont trompeuses : l'enseigne accrochée sur la façade du 7, rue des Charmes, "est trompeuse" (RMR 26), Nem, qui entreprend de traduire les livres trouvés dans la bibliothèque découvre à la fin "qu'il a mal déchiffré l'alphabet" (RMR 27), Mélie la servante de Nem, Mélie la voisine de Nem, et Mélie la narratrice arrivent à se confondre non seulement pour le lecteur, mais pour la narratrice elle-même, les chambres de la maison de Mélie la voisine se ressemblent toutes, les photos censées représenter une même personne ne se ressemblent pas (RMR 43), et les noms sont atteints et corrompus de cette crise de non identité. Plus la narratrice fait ses preuves dans l'écriture, comme son emploi à la mairie le veut, moins elle devient performante à lire les signes. Ou mieux encore, plus elle sait manier les mots, plus elle ressent le besoin de

suppléer aux images prises en photos par de courtes “légendes” destinées à offrir à sa fille une image de l’histoire dont elle est issue.

Le projet de Mélie est d’avance frappé d’échec, comme la place que l’épisode du photographe occupe dans l’économie du récit le suggère. Avant d’aller chez le photographe pour se faire une photographie pour sa carte d’identité, Mélie rend visite à la voisine de Nem, Mélie. Dans sa maison, la narratrice fait l’expérience de répétitions vertigineuses : toutes les chambres sont pareilles, Mélie est la dernière gérante de la maison dans une file de “beaucoup d’autres gérantes” (RMR 43), la vieille femme lui montre une photo de Rose qui ne ressemble pas à la photo que la narratrice a vue dans la maison de Nem, et dans la répétition de son propre nom elle veut voir un garant d’identité (RMR 44). Aussi Mélie, une fois sa photo prise, réagit-elle par un besoin d’écrire pour compenser au peu de ressemblance que sa propre photo offre :

Je me suis regardée longtemps. Ce n’est pas du tout pareil que quand je me regarde dans le miroir. Au dos de la photo, j’ai écrit : *Mélie à douze ans, photographiée par le photographe de Oat au 1 rue des Cigognes. C’est un événement pour moi d’être photographiée pour la première fois. [...] j’avais quand même besoin d’écrire au dos de ma première photographie. J’ai écrit en petites lettres du mieux que j’ai pu, j’ai écrit en alphabet ancien. (RMR 47)*

S’émancipant de sa relation avec les deux autres narratrices du triptyque, Mélie s’entraîne non seulement à apprendre à écrire, mais aussi à saisir des images, tout en constatant sans arrêt leur mutuelle insuffisance : elle prend toutes ses onze photos en les pourvoyant d’une “légende” destinée à compléter ce que l’image n’a pas pu surprendre. Mais cette légende est elle-même marquée d’incomplétude ; en écrivant au dos de sa première photo, la jeune femme sait que le texte sera caché pour tout œil, puisque la photo est collée sur sa carte d’identité.

Les deux premières photos représentent Mélie et Mademoiselle Marthe, mais par la suite on remarque une forte tendance à photographier des lieux plutôt que des gens. Quand quelqu'un était censé être au centre de l'image prise, ce quelqu'un est en train de disparaître, comme Nem dans la troisième photo (RMR 62), comme Mélie la voisine qui devient une croix sur la photo de l'hôpital où elle est morte (RMR 75), comme Mélie elle-même dans la photo prise le jour de ses fiançailles où sa petitesse annonce le processus d'effacement qu'elle subit vers sa mort finale (RMR 108), comme le Buick de Cobb où elle et Yem sont "invisibles sur la banquette arrière" (RMR 112), comme "le blanc tableau blanc de Mélie" qu'elle prend dans la dernière photo qu'elle prend et où son histoire à elle approche de la fin qui a déjà gagné Mélie la voisine et laisse à Rose, sa fille, le devoir de reconstituer la toile selon son propre désir. C'est ainsi que dans la dernière photo, prise par Yem, Mélie est "floue" (RMR 120), mais on voit bien les fondations achevées de leur maison et "en arrière plan la Reine des Fées" (RMR 120). Dans cette dernière photo se croisent ainsi plusieurs dimensions : tout d'abord celle temporelle, qui marque l'accomplissement du jeune couple, tout transpercé qu'il se trouve par le parcours fantomatique du bateau dont le nom rappelle la naissance fabuleuse de Mélie. De cette façon un passé qui n'a jamais commencé semble mis devant la scène, un passé immémorial, dérivant de sa non inscription. Mais il y a également la dimension spatiale qui dictera à la jeune mère le destin de la fille dont elle accouche : il faudra qu'elle commence sa vie là même où la vie de la mère avait commencé, dans la fabuleuse Grotte aux Fées. Cette vie n'est plus guidée par aucune mère, comme la vie de Mélie l'avait été. Rose grandira, comme le texte le suggère, avec le couple qui monte vers la grotte quand Mélie mourante retourne à la Plage aux Mouettes, avec, pour compagnon, le livre de légendes. Le caractère particulier, unique de ce livre réside dans la manière dont il a été créé : il est fabuleux, légendaire, comme son titre l'indique, mais ce trait se

double du caractère personnel de l'histoire de Mélie dont il est imprégné grâce aux douze photos qui le décoorent. Écrit en alphabet ancien, il marque aussi le passage vers le nouvel alphabet qu'il assimile de la sorte dans un dépassement affirmatif.

Comment le livre de légendes de Mélie devient le livre de légendes de Rose décrit aussi la transformation de la voix narrative chez Marie Redonnet. Il s'agit d'une voix qui vient de loin tout en restant proche, qui garde les traces de ce passage immobile dans un passé immémorial, tout en racontant une histoire qui se passe dans le présent de la narration. Comme Rose, le lecteur doit suivre les images que la narratrice a bien voulu conserver pour lui, et essayer de construire sa propre histoire à partir des jalons indiqués. La création de sens revient ainsi en égale mesure à l'instance de narration et à celle de lecture. Ce sens est universel dans la mesure où il nous touche tous, mais il reste essentiellement particulier, celui de Mélie, celui de Rose. Cela explique le choix stylistique de Redonnet, qui recourt à une langue dont la simplicité rappelle le caractère universel de son usage, mais rendue personnelle à travers la voix d'héroïnes qui préfèrent garder leur secret et ne le délivrer qu'à petites doses, de manière intermittente, comme pour le préserver contre la tentation d'une trop réductrice simplicité.

Le désœuvrement de l'instance narrative chez Redonnet aboutit ainsi, à la fin du triptyque, à illustrer non plus l'expérience personnelle de l'auteure qu'elle croit y résoudre, mais l'expérience de l'écriture telle que celle-ci advient dans ses romans. Une expérience qui fait appel à un fond universel tout en faisant ses preuves d'émancipation par rapport à un passé individuel. C'est ainsi qu'Ada et Adel vont rejoindre leur grand-mère dans le marais mouvant où leur cercueils vont se perdre, c'est ainsi que la narratrice de Forever Valley regardera sans jamais le voir le fond du lac du barrage où sont enterrés Bob et son père, que Mélie dépose sa fille là même où son histoire avait commencé : dans une grotte dont la gestion reviendra, pour la

première fois, à un couple. En fin de triptyque cela suggère une confiance inattendue dans l'amour, une sorte de rédemption que les histoires elles-mêmes rejettent de manière définitive, mais que le futur n'exclut sans doute pas.

Le désœuvrement des personnages et de l'histoire

Si le triptyque qui inaugure la carrière de romancière de Redonnet illustre le désœuvrement de l'instance narrative, ses quatre romans suivants (Silsie [1990], Candy Story [1992], Nevermore [1994] et L'Accord de paix [2000]) suivent le même processus au niveau des personnages et de l'histoire^{xxxvii}. Ce qui change essentiellement dans ces textes, c'est surtout la manière dont les personnages se déplacent. Si dans les trois romans de début les héroïnes narratrices restent sur place (SH) ou ne voyagent que très peu et à pied (FV, RMR), dans ces romans, une fois le désœuvrement de l'instance narrative produit et assumé, les personnages arrivent à accepter et affirmer par l'histoire leur propre désœuvrement.

Les personnages de Redonnet sont désœuvrés non pas à cause d'un manque de tâche, mais à cause de la manière dont ils s'y adonnent. Le seul personnage qui s'adonne à sa tâche de façon obsessivement répétitive est la narratrice de Splendid Hôtel, tout occupée à déboucher les sanitaires en mauvais état de son hôtel. Dans les autres romans, les narratrices ou personnages semblent accomplir un devoir tout en pensant à autre chose, en feignant plutôt de le faire. On a déjà remarqué en passant combien Mélie trouvait que les choses n'étaient pas ce qu'elles paraissaient. Dans les autres romans, les narratrices et la plupart des personnages ont soin non seulement de cacher aux autres ce qu'ils sont réellement, mais aussi de leur démontrer qu'ils sont autre chose que ce que les autres croient. Ce dédoublement est incarné par le personnage de Silsie. Si la couverture du livre le classifie sous l'étiquette de "conte", c'est non seulement pour accentuer le changement de maison d'édition (Silsie est le premier roman de Redonnet publié

chez Gallimard), mais aussi pour marquer la différence de ce livre dans le paysage scriptural de l'auteure. Il y a bien sûr une même thématique qui y est reprise et qui sera reprise par la suite, mais plus que dans les autres livres Silsie exhibe le problème identitaire qui hante la narratrice. Silsie est à la fois la narratrice d'une histoire où il lui faut rejoindre le poste d'institutrice qu'on lui a assigné à Dolms, la jeune fille assassinée dans le bateau rouillé de la crique de Sian, la jeune femme qui, malgré sa nomination dans le poste d'institutrice à Dolms, n'y enseignera jamais, la femme dans laquelle toutes les versions de Silsie se fondent à la fin, qui veut voir "le centre de la mer" puisque "c'est une vision unique qui vous marque pour la vie" (S 151). On ne sait jamais si la Silsie qui raconte n'est pas la même que la Silsie trouvée dans la cabine du bateau, qui veut symboliquement s'abolir pour oublier le viol qu'elle y a subi. Il est sûr pourtant que dans la voix de la narratrice de l'histoire de Silsie le phénomène de l'indifférenciation des choses, êtres et noms de Rose Mélie Rose est poussé vers sa limite supérieure. De la sorte, la personne qui dit "je" dans ce roman n'est jamais là où elle paraît, elle n'arrête de se décentrer par rapport à ce qu'elle dit et à ce qu'elle est. Le nom de Silsie sert d'instrument principal dans cet exercice de décentrement incessant que rien ne vient contrecarrer, puisqu'à la fin l'héroïne est toujours à chercher symboliquement le centre de la mer.

On sait que les deux femmes ont "le même âge et le même nom" (S 12), que la Silsie morte, même si Dolms était son pays, n'en savait rien d'autre (S 13), et en plus, même si le temps écoulé entre l'assassinat de Silsie et le départ de l'autre Silsie ne paraît pas être trop long, l'âge de la vivante s'en est doublé :

Depuis que Silsie est morte, c'est comme si j'avais le double de mon âge, celui de Silsie plus le mien. C'est ma façon de vivre avec Silsie maintenant qu'elle est morte de rajouter son âge au mien. (S 32)

Si la mort de la jeune fille est douloureusement ressentie par la narratrice comme un vieillissement, elle lui donne aussi le sentiment d'être "en avance [...] sur le temps" (S 33). Cela n'empêche qu'elle ne sait plus qui elle est ; en espérant avoir une histoire avec le contrôleur, la narratrice avoue avoir "envie de savoir ce que c'est sans Silsie" (S 45), comme si la femme morte interroge la sexualité même de la narratrice^{xxxviii}. La narratrice est également consciente de la séduction que sa "double personnalité" (S 55) exerce sur le contrôleur, et elle joue beaucoup sur cet effet avec le lecteur : "Je me sens si loin de Sian dans le pays de Silsie. Mais à Dolms, Silsie c'est moi. Comme nous avons le même nom, je finissais par oublier mon nom" (S 68). On dirait que tout ce que la narratrice raconte c'est son devenir-Silsie-la-morte, sans qui elle ne sait pas "pour quoi [elle est] faite" (S 71). Dans cet univers où les repères semblent s'être renversés ("De Sian à Dolms, je suis passée de l'horizontale à la verticale" [S 87]), les personnages appartiennent à deux catégories : les uniques : l'ingénieur et Souie qui ne ressemblent "à personne" (S 91), et les autres personnages qui se ressemblent tous par un air de quelque personnage de film. Comme Silsie la morte et Silsie la narratrice avaient remplacé la lecture par le visionnement de films, la narratrice va tout faire comme dans des films, dans une soumission troublante envers les images : dans l'ascenseur de l'hôtel de Monsieur Codi, elle va faire avec le barman exactement comme elle l'a vu dans un film, Madame Gilda "a encore l'air dans son film" (S 94), en s'embarquant sur Le Providence, Silsie danse avec le commandant qui lui dit que "Silsie c'est le nom du seul film qu'il ait vu quand il était petit dont il se souvienne encore, parce que c'était un film inoubliable" (S 142).

Si l'aventure de la narratrice du triptyque symbolise la naissance de la voix désœuvrée de la narration, Silsie marque la naissance de la signature. Dans le processus qui lui découvre qui elle est, la scène où la narratrice retrouve Lonie violée et assassinée joue un rôle primordial car

elle lui présente pour la première fois une image de ce qui est arrivé à Silsie dans la cabine du bateau. Pour la première fois, après avoir tellement joué sur l'identité des noms et celle souhaitée des corps, Silsie arrive à distinguer les deux :

Sur la chemise de nuit de Lonie, il y a mon nom, Silsie, brodé par madame Elna. Silsie morte dans la cabine du vieux bateau, je ne l'ai jamais vue. Mais Lonie morte, je la vois toujours avec le nom de Silsie brodé sur ma chemise de nuit. (S 112)

La scène symbolise l'éveil de la conscience de la signature chez la narratrice qui fait deux gestes essentiels pour signifier comment elle entend se séparer du pouvoir que Silsie, par son nom, a détenu sur elle : elle brûle la chemise de nuit ("Mon nom, Silsie, brodé par madame Elna sur la chemise de nuit, je l'ai regardé brûler, lettre par lettre, jusqu'à ce qu'il n'en reste plus rien" [S 114]) et elle retourne à Sian pour effacer le nom de Silsie sur la tombe de celle-ci. Cet effacement correspond à la prise de conscience de l'importance du nom dans la constitution de l'identité de Silsie la narratrice. Les moments où elle brûle son nom sur la chemise de nuit et où elle enlève son nom de la pierre tombale équivalent à la mise à mort de Silsie le personnage de roman, celui qui a généré la narration, celui qui est mort et dont il faut se séparer. De la sorte, une fois cette prise de conscience produite, Silsie renonce à son idée de faire carrière d'institutrice dans le pays de l'autre Silsie, et, même si elle ne sais pas encore ce qu'elle va faire en termes de carrière, elle reconnaît sa disponibilité, son ouverture envers ce que l'avenir peut lui réserver.

La sortie du conte de Silsie se fait sous le signe du lever de soleil en mer et sous la promesse de cette vision inoubliable qui s'annonce :

Le soleil en se levant éclaire peu à peu le ciel. Pour moi aussi, c'est une aventure d'aller au centre de la mer. Mais à la différence de l'officier stagiaire, je ne sais pas ce que je ferai après. Je n'ai pas de but dans la vie.

L'officier stagiaire qui se souvient de tout ce qu'il a appris à l'école de la marine dit que le centre de la mer c'est une vision unique qui vous marque pour la vie. (S 151)

Cet optimisme final est tout de même bien tempéré ; la découverte de l'importance du nom se fait dans le territoire de ce désœuvrement contrôlé : le faire de Silsie s'inscrit entre cette ouverture quasi infinie envers la vie et le contrôle qu'y exerce la parole des autres, l'intertexte où la parole de Silsie naît. Malgré l'unicité de la vision promise par l'officier stagiaire, Silsie appréhende avec modération la différence entre la voix des autres et ce qu'elle peut potentiellement ressentir devant cette vision, entre la fiction et le vécu, où le vécu devient l'introuvable noyau dur qui se cache au sein de la fiction.

Silsie assume le changement de la nature du désœuvrement, évoluant entre le désœuvrement de ne pas savoir qui on est jusqu'au désœuvrement de ne pas savoir comment remplir cette identité fraîchement gagnée. Candy Story (1992) représente, de ce point de vue, la vie à l'intérieur de ce désœuvrement disponible. Le monde à l'intérieur du roman se modernise de plus en plus ; Mia, la narratrice du roman, se déplace en train et en voiture, on assiste à des réunions de gens de toutes sortes, Mia habite dans le quartier Notre-Dame à Paris. Le cahier blanc de Silsie est franchement dépassé : Mia a écrit Sise Memories et veut écrire un deuxième roman, mais elle n'y arrive pas. Le roman Candy Story est ainsi issu de la voix désœuvrée de cette romancière en crise de création. Elle rencontre plusieurs avatars d'écrivain : Witz, "célèbre dans le monde entier pour avoir réinventé le roman d'espionnage et fait des films de tous ses romans" (CS 23), et Curtz, dirigeant une collection dans une maison d'édition qui concurrence

celle où la narratrice a fait publier son propre roman, mais qui est aussi “le romancier américain écrivant en français le plus célèbre à Paris” (CS 16). Mia se trouve prise dans cette histoire de publication, de création où le nombre des personnages devient considérable par rapport aux premiers romans. Si ceux-ci semblaient privilégier le paradigmatique, allant plutôt dans le sens de l’héritage et de l’avenir que cet héritage rendait possible, après Silsie le syntagmatique gagne en épaisseur. Les narratrices rencontrent beaucoup d’autres personnages qu’il est pourtant difficile de distinguer à cause de leurs très similaires désirs : la mère de Mia, Ma, était enviée par Lou qui essaie de la copier, Lize tente de copier en tout Lill, actrice rendue célèbre par un rôle dans le premier film de Witz, Line imite Will, le neveu de madame Alma, celle qui avait élevé Ma ; la mélodie de Marion, “Candy Story”, hante non seulement la narratrice (que deux hommes ont aimée en l’appelant Candy), mais tout le récit qui a l’air d’être imprégné de cette mélodie obsédante qu’on n’entend jamais.

L’histoire de Mia a, malgré ces échos qui la rendent fulgurante, une volonté de fondement, comme l’histoire de Mélie l’avait pour la Grotte aux Fées. Elle est la chroniqueuse de la ville de Sise, bâtie après que le marais avait été assaini, ville rendue spéciale par l’origine légendaire de ses habitants aussi bien que par les différentes histoires qui ont nourri son développement :

Ma m’a toujours dit que les habitants de Sise ne ressemblaient à personne parce que leurs ancêtres venaient d’ailleurs. C’étaient les rescapés d’un grand naufrage. (CS 49)

Je suis née et j’ai grandi à Mills-le-Pont, mais c’est comme si mon pays c’était Sise, parce que Ma m’en a toujours raconté *l’histoire* comme la seule *histoire*, la mienne et celle des habitants de Sise. Sans cette *histoire*, comment auraient-ils pu survivre entre le marais qui leur apportait toutes les maladies, le camp qui leur apportait tous les

malheurs, et la mer pleine de récifs où périssaient leurs meilleurs marins ? Il y avait toujours des *histoires* entre les filles de Sise et les officiers du camp qui se croyaient tout permis. (CS 50, je souligne)

Le désœuvrement de la narratrice et des personnages se nourrit du désœuvrement de l'histoire qui marque très décidément un étroit rapport entre la chose vécue et la chose racontée. Le faire et le dire se rapprochent de plus en plus dans la conscience aiguë de la multiplicité inquiétante recouverte par le mot "histoire". Il s'agit aussi bien de l'Histoire qui fait basculer les vies des personnages, des histoires qu'ils vivent tous les jours, des histoires qu'ils racontent par la suite et qui déterminent leur rapport à l'Histoire. Dans l'usage de ce mot se marque en même temps l'unicité perdue de la chose vécue et l'unicité attendue de la relation de cette chose, tout aussi bien que le caractère nécessairement illusoire de cette relation. Plus que dans tout autre roman, les références au réel se multiplient comme pour soutenir l'engagement que Marie Redonnet voit comme la principale raison d'être de la littérature, cet engagement non sartrien qui se rapporte simplement au geste de continuer d'écrire, malgré les accidents de l'Histoire et les échecs de la grande Littérature^{xxxix}. L'Histoire proche ou lointaine guide cette forme de résistance des personnages de Candy Story qui choisissent toujours d'avoir des histoires, d'écrire des histoires, même quand l'Histoire semble les avoir oubliés. On y est loin de la vision légendaire, mythique de Forever Valley ou de Rose Mélie Rose ; la narratrice avoue, dans son usage de la langue, être absolument consciente des connotations de son histoire à elle, histoire qui s'enchaîne à celle(s) de son peuple. Il faut écrire, en dépit de la déception que les écrits paraissent porter, déporter, colporter.

S'il peut sembler exagéré d'étendre la signification de ce paragraphe au niveau de tout le roman, il nous faut nous arrêter à quelques endroits différents où il s'agit d'autres personnages,

pour voir dans quelle mesure le rapport à l'écriture affecte le comportement des personnages redonniens. Stev écrit des poèmes à Marion que Line recopie en cachette puisque "les poèmes de Stev c'est l'histoire de sa vie" (CS 54). Line qui raconte à Mia la mort de Dilo et Lou pense que "c'est la plus belle mort, le dernier chapitre du roman que Lou n'a jamais écrit parce que c'est sa vie qui a été son roman" (CS 57). Lou a déchiré toutes les pages des livres trouvés dans la malle, sauf celles que Line lui avait lues, puisque "c'était leur mort qu'elle venait de lui lire, comme si quelqu'un déjà l'avait écrite" (CS 58). Le cimetière de la ville de Sise se voulait être, par la volonté de père Jean, "comme un poème gravé sur les tombes" (CS 59). L'autoportrait que Ma se fait représente la moitié de son visage de vieille femme accompagnée de l'autre moitié, son visage de "Ma petite, photographiée avec madame Alma" (CS 74). L'histoire de Mia bascule sous le poids du mystérieux livre que Lenz écrivait "sur le maire de Rore, qui est aussi bien le président de la Banque Centrale" (CS 91). Le danger que la lettre écrite pose s'incarne dans l'assassinat de Kell et la mort de Ma, qui ne restent pourtant pas stériles puisqu'ils déterminent Mia à écrire la "seconde version de Candy Story" (CS 138). Le désœuvrement de la voix de Mia se double ainsi du désœuvrement de l'histoire elle-même, puisque le roman qu'elle cite dans l'avant-dernière phrase du roman n'est assurément pas celui qu'on a lu, tout comme la Candy de la chanson et celle que Mia veut devenir ne correspondent point, mais arrivent à brouiller les contours définis de tout ce qui participe de l'Histoire. L'inscription idéale chez Redonnet se propose de graver dans la linéarité de la langue toute l'histoire qui se cache derrière les signes, comme si la simplicité du syntagmatique n'était qu'un masque dont le paradigmatique transparaît.

Il est intéressant de noter que la chanson qui a rendu Marion célèbre, "Candy Story", et qui affole à la fois hommes (Stev, Kell) et femmes (Mia), est une chanson sans paroles. On dirait

que sous le poids de la fascination envers cette mélodie, les personnages s'adonnent à inscrire dans l'espace de leur fascination ce qui manque, ou ce qui rend cette mélodie belle, la zone de leur sensibilité qui réagit à cette beauté. Comme le chant des Sirènes, elle hante les personnages et revient successivement sous différents visages : la collection de poèmes de Stev, le premier roman de Mia, le deuxième qu'elle se propose d'écrire, on dirait que Candy Story n'est ni l'histoire de la chanson, ni l'histoire de Mia, peut-être les deux ou aucune à la fois. Le manque d'unicité des personnages affecte de la sorte l'histoire elle-même qui se déporte sans cesse, élargissant par là le domaine de l'écriture qui les a désœuvrés.

Le dernier titre "anglicisant" des romans de Redonnet est Nevermore. On dirait que la romancière a voulu s'attarder une fois de plus sur la sinistre Histoire d'après Auschwitz : tout comme les villes de Sise et Rore, divisées par le camp qui hante l'histoire des endroits dans Candy Story, dans Nevermore la bataille a lieu entre San Rosa et Santa Flor. Arrivé à San Rosa, Willy Bost, "indésirable en Haut Lieu", mais nommé "adjoint au commandant Roney Burke" (N 10), se prend comme auxiliaire un carnet sur la première page duquel il écrit en lettres rouges : *"Interdit de me rappeler le passé. Interdit de comparer le présent à ce dont j'ai rêvé"* (N 9). Willy assume son destin post-kafkaïen qui lui dicte d'oublier le passé qui l'a trahi tout aussi bien que l'avenir illusoire qu'il s'est imaginé. Tout, dans ce monde, est dangereux : ce qu'on a été, ce qu'on est, ce qu'on a rêvé, ce qu'on écrit (comme le destin du prédécesseur du commandant, mort dans la pissotière du cirque Fuch pour avoir écrit trop de dossiers, le suggère). Dans le cas de Bost, l'écriture a au début une action thérapeutique : elle apaise sa "nervosité fébrile", déployée autour d'"un affaissement central" (N 38). Mais le héros en vient rapidement à constater les limites par "ce premier matin à San Rosa" :

Avant de mettre son carnet dans la poche intérieure de son veston, il en arrache brusquement les premières pages. Comment a-t-il pu se laisser aller à en faire un journal intime ? (N 58)

Sa première journée le trouve décidé à “prouver qui il est” (N 61) ; ce même moment est choisi pourtant par le narrateur pour nous dire combien Bost a peur d’avoir des vertiges (N 62, 65), et la cause même de cette peur n’est, pour lui, qu’“un trou noir” (N 66), à quel point il ne sait qui il est. Le rapport que le carnet et la peur entretiennent s’éclaircit dans l’exercice de l’écriture que l’adjoint pratique de plus en plus à l’injonction de son commandant qui veut découvrir la “vérité” sur le commandant Hardley :

Enquêter comme il a toujours fait ne lui suffit plus. Il faut qu’enfin il ait un carnet pour y noter tout ce qui arrive. L’écheveau se démêle en l’écrivant. [...] Son style s’affirme. Il en devient le maître. Alors que jusqu’à maintenant, qu’a-t-il été, sinon l’esclave du Haut Lieu ? Ce qu’il est venu chercher à San Rosa, il en tremble de tout son corps, c’est peut-être de devenir son maître, au lieu de rester l’esclave qui se révolte parce qu’on ne reconnaît pas ses mérites et qu’on ne tient aucun compte de sa valeur. Et il devient son maître par ce carnet dont il ne peut plus se séparer. (N 112)

L’écriture devient ainsi outil dans l’autocréation de l’individualité plus que dans la découverte des autres. C’est de la même manière que le commandant “devient enfin le commandant Roney Burke”, en écrivant, d’une seule traite, sans lever les yeux, [...] un article” (N 130-131) qu’il pense publier dans la Gazette de Dany Sapin. Quant à Bost, qui perd son carnet à cause de sa faiblesse envers les femmes, il décide, comme Mia, d’écrire

le livre qu’il n’a jamais voulu écrire, de peur qu’il le conduise là où il n’a jamais voulu aller, ce Camp de Santa Flor où ses parents ont disparu pour toujours. Il a vécu dans la

peur de ne pas revenir vivant d'un tel voyage, comme son grand-père qui s'est pendu une nuit dans les toilettes de l'asile, après lui avoir enfin raconté son histoire. (N 137)

Plus que dans Candy Story, l'héritage paternel et maternel s'avère être empoisonné ; la peur, le grand "affaissement central" qui constituent Willy Bost n'est rien d'autre que sa mémoire, une mémoire vide qui rend son projet d'écrire un livre impossible :

Ce qui rend son livre si difficile à écrire, c'est d'être un livre de mémoire qui s'écrit d'une absence de mémoire. Cette mémoire s'invente au fur et à mesure qu'il écrit. Mais plus il écrit, plus il découvre qu'il ne sait rien sur San Rosa. A chaque fois qu'il jette ce qu'il a écrit, il doute de pouvoir continuer encore. Mais il recommence. Il ne voit pas d'autre sens à donner à sa vie que de porter témoignage sur ce dont personne ne veut rien savoir. (N 143)

Le rôle de la mémoire, de l'écriture est constamment miné vers la fin du récit ; tout comme Willy Bost renonce finalement à écrire son livre, Cassy Mac Key renonce de chanter au dernier dancing ouvert dans la ville de San Rosa, Nevermore, ses propres chansons et choisit de chanter celles que Nina lui avait laissées avant de mourir, qui, quoi que les paroles soient écrites en alphabet ancien, plaisent bien plus au public parce que "[s]es chansons leur parlent d'eux, sans qu'ils le sachent" (N 153). Si le roman se termine sur un constat d'inutilité de l'écriture de la part de Willy Bost, ce constat est fortement adouci par le choix de Cassy qui décide de chanter, malgré l'absence qui "l'habite malgré elle, même quand elle chante" (N 154) et qui décide aussi, indirectement, du destin de Willy Bost en l'invitant à aller visiter ensemble la grotte sous-marine accessible depuis la crique des Anges où gît "un extraordinaire spectacle, le squelette intact d'une énorme baleine" (N 159). Les deux n'en reviendront jamais, leurs deux absences semblent s'être unies à la fin dans l'immensité de l'insu :

Ce qui s'est passé dans la grotte entre Cassy Mac Key et Willy Bost, on ne le saura jamais. Depuis la mort de Mattie, la crique des Anges est devenu un site maudit, que tout le monde veut oublier, où plus personne ne va. (N 160)

La fin de Nevermore excède Silsie et Candy Story en négativisme. On dirait que Willy Bost annule le livre que Mia projetait d'écrire à la fin de son récit, et que Cassy s'est évanouie dans la vision promise à Silsie à la fin du roman éponyme. Les tentatives des personnages de compenser au danger des désœuvrements qui les séparent à jamais d'eux-mêmes deviennent futiles, il n'y a pas d'oubli possible, il n'y a pas de livre qui puisse fidèlement annihiler ce déport indéfini, ressenti par les personnages et transféré dans tout ce qu'ils entreprennent de faire. On dirait que le monde redonnien commence à accepter les conséquences de la voix désœuvrée de la narration au maximum de sa limite supérieure ; les personnages qui subissent la pression de ce désœuvrement choisissent de ne pas se faire les porte-parole de cette voix dont le danger est mortel, mais de jouer, de manière presque dramatique, le danger, de l'assumer et de le mettre en scène sous le règne du président Patter qui s'installe dans la ville de San Rosa et semble ironiquement annoncer une bien méritée période de paix. Une fois de plus le scénario cathartique des récits de Redonnet confirme son inefficacité du point de vue du monde, mais son efficacité du point de vue de l'écriture. S'il est inutile d'écrire un livre, il est pourtant utile d'écrire, de s'inscrire, soi-même et les autres, dans un langage qui retienne à la fois la surface trompeuse des choses et leur abîme d'inconnu, de souffrance, de se désœuvrer sans cesse dans l'exercice d'une écriture qui ne garantit plus rien, qui sait d'avance son échec mais se poursuit dans la seule vérité de l'expérience qu'elle représente.

La paix annoncée à la fin de Nevermore est mise sérieusement en question dans le roman L'accord de paix, où le début marque justement la fin de la période de paix dans la haute vallée.

Le roman sans doute le plus touffu que Redonnet ait écrit, le récit met en scène une ancienne religieuse, sœur Marthe, qui a fui la Chartreuse des Anges suite à l'injonction que sa protectrice morte, sœur Blanche, lui fait en rêve. Son destin se poursuit dans Port l'Étoile, auprès d'Olga, la propriétaire de la buvette de la haute vallée, chargée par les bergers de rappeler à Johnny Lo, récemment victorieux et nommé gouverneur de la partie ouest de la province, "ses promesses pour les services qu'on lui a rendus dans la clandestinité et ce qu'il [leur] doit" (AP 10).

Embarquées par hasard dans cette histoire, sœur Marthe et Olga trouvent un logement au Refuge du père Jean et essaient de poursuivre leur but initial. Les choses pourtant craquellent sous leur complexité : la paix doit se payer à un prix fort, personne n'est ce qu'il / elle paraît être. Le père Jean fléchit sous le poids du souvenir de sœur Blanche qu'il a toujours méconnue. Celui censé défendre la paix précieusement obtenue, Johnny Lo, montre comment la soif du pouvoir contamine tous ses gestes. Les femmes, prostituées vivant au Refuge, deviennent co-propriétaires des Bains Douches que Madame Susie avait en charge. Le docteur Clara ouvre un dispensaire où elle règne mais qui lui permet aussi de continuer une vie secrète de plaisirs.

Les nombreux échecs de ce roman interrogent le problème de la vocation, premièrement de sœur Marthe tout d'abord. Partie au Refuge pour aider les autres, elle ressent de manière mystérieuse le besoin de revenir dans la haute vallée pour résoudre à sa propre façon le problème du père. La découverte intérieure de son père dans Jimmy Do est confirmée par le rejaillissement de la source tarie dans la grotte où elle a été trouvée une fois qu'elle y retourne en sa compagnie, et par le rejaillissement de ses propres larmes. Nue devant son père qui lui demande doucement de se rhabiller, Marthe "se rhabille en silence, sans honte. Elle a voulu qu'il la voie nue. Ça a été irrésistible. Elle est dans un état second" (AP 206). Le lendemain, ils n'en parlent plus comme si "[o]n dirait qu'elle a tout oublié pendant son sommeil" (AP 207). La connaissance du père se fait

au deuxième degré, comme la connaissance de sa propre pureté, problème qui hante sa mémoire d'ancienne religieuse et d'aspirante à soulager les maux des autres.

Cette scène précède le retour de sœur Marthe au monastère, où elle est chargée de constituer un musée de la Chartreuse. Dans la chapelle, elle fait une autre expérience de deuxième degré, celle de vivre ce que les sœurs ont vécu le jour où elles ont été violées et tuées par les soldats de l'armée de Ruido. Ce qu'elle vit à travers cette vision complète l'amour renversé qu'elle a connu avec Joe Mac Law. Elle devient de la sorte un ange déchu, quelqu'un dont la pureté n'est qu'illusoire. Cette même problématique de la pureté se prolonge dans les découvertes que Marthe fait à la Chartreuse : la mère supérieure aimait ou peignait des toiles représentant "des femmes nues avec des airs alanguis et rêveurs" (AP 213), les œuvres d'art exposés dans la chapelle et la bibliothèque "ont disparu" (AP 214), elle "a trouvé beaucoup de choses intéressantes dans [les] armoires" (A 215) des sœurs. Comme les choses qu'elle a connues dans le monde, les sœurs aussi menaient "une double vie" (214), l'apparence craquelant une fois de plus sous la pression d'un contenu impossible à classer :

Elle passe de nombreuses heures à classer les différentes pièces. Elle choisit les plus suggestives, regrettant presque de ne pouvoir tout mettre, tant les jardins secrets des sœurs sont pleins de richesses imprévues. Le musée donnera à voir les multiples facettes de la Chartreuse des Anges. Pour sœur Marthe, c'est une révélation. Elle ignorait jusqu'à l'existence des jardins secrets ! (AP 215)

La révélation de sœur Marthe l'aide à comprendre encore mieux pourquoi elle a rompu ses vœux et à adresser à chacune des sœurs mortes un mot au cimetière. Dans son rapport de mission, elle essaie de "réhabiliter" "la mémoire des sœurs" (AP 235) en respectant le sens de leur double vie, mais le musée réel ne conserve que l'apparence des sœurs : la salle réservée aux jardins secrets

des sœurs est vide et la salle vide qui aurait dû rappeler aux visiteurs les œuvres d'art disparues a été complètement supprimée. Dans ce projet d'inscription de la Chartreuse, sœur Marthe échoue donc, elle ne trouve même pas les mots à dire à Joe Mac Law ou à Nono puisqu'elle comprend qu'ils parlent avec des mots empruntés (AP 297). De ce projet d'inscription, le lecteur n'en a trace que par l'intermédiaire d'une écriture qui elle-même omet de décrire les zones d'ombre décidées par l'autorité, qui se pose de la sorte comme une question sans réponse. En parlant de ce genre de questions et des exclamations qui en constituent la réponse naïve de la part des personnages, Ruth Cruickshank pense que "both these devices deliberately undermine the credibility of protagonist's statements and the value systems upon which they are unquestioningly based" (504). Plus même, ces techniques reflètent comme en miroir l'étonnement du lecteur quand il aura à déchiffrer, à son tour, les blancs que l'écrivaine décide de laisser à l'intérieur de l'histoire racontée.

L'échec de sœur Marthe se double d'autres échecs : celui d'Olga, celui de Gaspard, celui du père Jean. Olga qui a déjà perdu une buvette dans la haute vallée, perd aussi sa guinguette en forme de bateau qu'elle a construite sur la plage de Port l'Étoile. Elle arrive à penser au sens de son entreprise depuis le bateau du père Jean (AP 243) et s'en trouve punie lorsque, de retour de leur voyage en mer, après que la scène d'amour avec le père Jean est accomplie, elle aperçoit sa guinguette en flammes. À regarder sa guinguette en forme de bateau en flammes, depuis le bateau du père Jean qui deviendra son seul espoir de rédemption, Olga rejoint un peu le destin de la narratrice de Splendid Hôtel, tout en le continuant : elle déplace ainsi son ancienne fascination pour l'image du bateau qu'elle partage avec l'autre narratrice sur le bateau réel du père Jean, rendant possible un autre commencement, certainement plus désabusé, mais un commencement quand même. Quand à Gaspard, qui rêvait de faire apprendre aux enfants du quartier du Marais

l'ancienne langue et leur faire lire les livres qu'il avait précieusement conservés dans la bibliothèque, il y reconnaît son échec quand la langue officielle devient l'anglais et que “[l]’ancienne langue devient une langue morte enseignée en option” (AP 232). Ses traductions deviennent inutiles mais il les retrouve quand il va dans la grotte avec sœur Marthe. La grotte est l'équivalent du livre de légendes embelli par Mélie pour sa fille ; par elle, sœur Marthe possède un passé qui lui est autrement inaccessible, et Gaspard voit son ancien projet quelque peu compensé :

Marthe est pressée de montrer à Gaspard la grotte de l'ancien sanctuaire. La source y coule avec abondance. Un vieux berger en est devenu le gardien. Il racontera aux visiteurs *l'histoire* de l'ancien sanctuaire et leur commentera les *histoires* peintes sur les ex-voto accrochés sur les parois de la grotte.

Gaspard les regarde chacun attentivement. Toutes les *histoires* qu'il a traduites sont illustrées sur les ex-voto. La grotte est un grand livre d'images. Sans le savoir, Marthe connaissait les *histoires* racontées dans les vieux livres. Elle n'était pas aussi ignorante qu'elle le prétendait. Même si les vieux livres ne sont plus lus, leurs *histoires* continueront de vivre grâce aux ex-voto de la grotte. (AP 293)

Comme dans Candy Story, le mot “histoire” sert d'élément de déviation, de déportement de l'histoire racontée dans le roman par l'intermédiaire des images que Redonnet ne daigne ni au moins décrire. Le danger de l'image est expliqué à sœur Marthe par Nono, quand celui-ci lui dit que le projet de musée conçu par la jeune femme aurait donné aux visiteurs “une fausse image” (AP 296) des sœurs. Les images ne sont vraies que dans la mesure où elles sont conformes aux idées que tout un chacun se fait de la chose représentée. C'est probablement pourquoi les romans de Marie Redonnet ne contiennent presque pas de description : ni de personnages, ni de lieux, ni

d'actions. Mais il est sans doute ironique de sa part de mettre au centre de son livre la création du Palais de l'Image, "espace de création permanente. Il sera aussi toute la mémoire de Port l'Étoile" (AP 262). La direction de ce Palais est confiée à Tine et Tino, "les deux anciens artistes vedettes du cirque de Port l'Étoile" (AP 51). Dans l'imaginaire redonnien, le cirque figure une complexe figure du passé qui plane tel un *fatum* sur le présent vide des personnages^{xl}. Même si recherché, ce passé s'avère toujours impossible à connaître, même à reconnaître. Le danger qui guette l'image se trouve ainsi transféré au niveau de la mémoire elle-même, de ce que les personnages conservent de plus précieux, mais de plus illusoire à la fois, soumis à une recréation incessante décidée par la multiplicité des histoires, des accidents qui affectent leurs vies.

Le désœuvrement de l'histoire est également visible dans l'échec du père Jean. À son arrivée au Refuge, sœur Marthe le trouve apprenti dans l'atelier d'écriture de Lisbeth O'Neill. Il projette d'écrire un livre qui lui permette de retrouver Sœur Blanche qu'il n'a pas pu aimer à cause des contraintes familiales. Il arrive à la longue à comprendre qu'il "étai[t] en train de devenir prisonnier de [s]on livre, comme [il] l'avai[t] été de Sœur Blanche", puisque écrire relevait pour lui à une descente "dans un puits sans fond" (AP 238). Comme Willy Bost, le père Jean fait l'expérience de l'écriture pratiquée dans des buts thérapeutiques^{xli} mais qui doit forcément échouer. Cet échec scriptural le pousse à vouloir complètement changer de destin et à s'embarquer au bord de l'*Étoile des Mers* en direction d'Australie, accompagnée par Olga.

Suite à ces échecs, les personnages deviennent extrêmement sensibles envers leur vocation. Sœur Marthe, en se demandant si elle est vraiment faite pour aider les autres, réfléchit : "Elle l'a peut-être cru pour se fuir elle-même, parce qu'elle ne sait rien faire d'autre" (AP 257) et devant cette cruelle réflexion "[e]lle a l'impression d'être face au vide" (AP 258). À son tour, Gaspard a peur de quitter l'école de peur qu'"il ne se retrouve comme elle devant le vide" (AP

259). Quand il le fait et décide de venir vivre au Refuge, “[i]l se sent de nulle part” (AP 263). L’endroit où la plupart des événements ont lieu, Port l’Étoile, est marqué par son caractère accueillant envers les déshérités de la sort, ceux qui n’ont plus rien, et dont le secret y est respecté : “À Port l’Étoile, on n’interroge pas les arrivants. On se doute que s’ils viennent, c’est parce qu’ils n’ont nulle part où aller” (AP 37). Mais cela ne signifie nullement que leurs vocations s’y accomplissent, au contraire, elles sont sans cesse mises en question, d’emblée minées par la nature des choses, “presque toujours trompeuses” (AP 37). Il n’est pas étonnant que dans ce contexte le destin de sœur Marthe, avec son air d’être “sortie d’un livre de légendes de la haute vallée” (AP 36) finisse comme une légende : même si condamnée par sa physiologie à ne pas pouvoir engendrer d’enfants, elle finit par avoir l’enfant de Luiza, son ancienne élève au Refuge. Ne sachant pas à quel nom s’arrêter, Marthe demande l’aide de Gaspard qui décide que l’enfant

s’appellera Noé, parce que c’est un prénom porteur de vie et d’espoir. De toutes les *histoires* anciennes qu’il a traduites, l’histoire de Noé est sa préférée. Il l’a fait apprendre par cœur aux enfants du Refuge pour qu’ils s’en souviennent toujours, même quand ils l’auront oubliée. Il y a des *histoires* qui vous aident à vivre. (AP 277)

Plus que le nom, le bébé vaudra à ses parents un cadeau de la part de monsieur Cheng, “sa vieille maison sur pilotis” (AP 281) où le couple vit jusqu’au départ pour l’Australie. La vocation de Marthe devient ainsi la fabuleuse invention de ses propres racines, l’inscription de cet espace vide d’elle en elle-même. L’absence d’héritage, de modèles, permettra aux jeunes époux d’“inventer tout seul[s] ce que cela signifie pour eux” (AP 275), d’être père et mère de Noé.

L’issue du désœuvrement initial trouve ainsi une inespérée échappatoire dans l’histoire de Noé. Il sera le sauveur de ce monde en perdition, il redonne à ses parents le goût de vivre et

celui d'écrire aussi. Il est intéressant que Redonnet mette cette décision sur le compte du père de Noé : "il se dit qu'il devrait peut-être essayer d'écrire de nouvelles histoires. Ses nouvelles histoires se souviendront des anciennes" (AP 301). Ce sera au père d'écrire cette mémoire vide, de la remplir avec du nouveau qui n'est sans doute pas complètement nouveau, qui se souvient obscurément de ce qui a été écrit avant, comme le texte redonnien garde lui-même les traces ineffables de ce passage du temps littéraire.

Le désœuvrement de l'écriture

Celui qui écrit est donc un père à la fin de L'accord de paix. Le dernier roman de Redonnet confirme cette tendance. Dans son article "L'Hospitalité", Warren Motte considère que Diego annonce de nouvelles perspectives étonnantes dans l'écriture de Marie Redonnet, perspectives largement absentes dans ce qui précède. Ou alors peut-être serait-il plus précis de suggérer que ces considérations prennent forme lentement et de manière latente dans ses textes antérieurs, trouvant enfin dans Diego leur confirmation. (1)

J'ai essayé de tracer en grandes lignes la manière dont ces perspectives se forment dans l'étroit cadre que Redonnet forge pour ses romans. Avec Diego, une autre étape semble s'annoncer dans la carrière de la romancière : celle d'une pratique désabusée de la littérature, la seule forme d'engagement qu'elle puisse assumer dans le paysage éclectique de la littérature contemporaine.

La concrétude des choses atteint un point maximum dans ce récit : l'histoire se passe pour la plupart à Paris, même si la réflexion du héros sur son passé recourt à un légendaire espace désertique, Tamza, où Diego Aki a payé dans la prison le prix de son activité révolutionnaire. On remarque aussi, au niveau du nom, une diminution de la tendance anglicisante, si forte dans certains des romans précédents, contre un accroissement de la fréquence des mots à origine latine : Diego, Mateo, Toméo, maître Lambrini, comme si l'errance

dans des territoires étrangers s'est faite un peu plus familière. Dans le même temps, au niveau de l'écriture du scénario entreprise par Diego, on remarque une tendance à revenir vers des noms de rêve : Diego devient dans le scénario Samir. C'est également la première fois que Marie Redonnet décide à donner des noms aux sections qui constituent le livre, qui n'étaient que parfois numérotées avant.

Arrivé comme clandestin à la crique d'Ambre, Diego connaît soudainement un état de bonheur oublié, celui qu'il avait autrefois éprouvé pour Ama. Comme Gaspard qui savait combien les anciennes histoires, même oubliées, aident à vivre, le héros réalise la signification de son histoire avec Ama dans sa vie : "Peut-être qu'Ama, tout au fond de moi, alors que je la croyais morte, continuait de vivre dans un petit coin inaccessible à ma conscience et m'aidait à rester en vie envers et contre tout ?" (D 9). Dans cette expérience inespérée se fondent et la mère et la femme aimée qui portent d'ailleurs le même nom. Comme pour confirmer l'unicité de ces femmes, après cet état de bonheur le jeune homme fait la connaissance de Rita, qui "n'est pas une femme ordinaire" (D 13) elle non plus, et avec qui il se lie probablement en vertu de la parenté de leurs destins : "Je reste une étrangère, même s'ils m'ont adoptée. Il y a des limites à ne pas franchir" (D 14). Sans le savoir, le protagoniste s'engage dans une histoire qui aboutit à la devise initiale que Rita annonce.

C'est ainsi que la vocation de Diego s'annonce à partir du "Garage de l'Avenir" (la deuxième section du livre), espace qui prend contour entre le passé fabuleux du film éponyme et l'avenir promis par le substitut de père qu'Amid représente pour le clandestin. Le héros va tenter de retrouver son image perdue (A 20), sous le puissant souvenir oublié d'"un crime horrible" (A 26) qui se passait dans le film et dont Diego va être suspect plus tard dans le roman. La retrouvaille ne se fait pourtant pas de manière univoque ; tout en s'annonçant, elle garde son

caractère de souvenir perdu, vascille sans arrêt entre un passé méconnu par le héros et un avenir qui confirmera ses pires craintes. La figure de cette inscription de l'image de Diego est représentée au début du roman par le cahier qu'il avait rempli en prison :

Ma seule richesse était un cahier qu'un droit commun avait échangé avec moi contre ma montre. J'avais perdu l'heure et gagné un cahier pour noter ces histoires que j'inventais à partir des images qui me trottaient dans la tête^{xlii}. J'écrivais le plus petit possible pour faire durer le cahier. Ça m'a beaucoup aidé à tenir. [...] quelqu'un m'avait volé mon cahier. [...] J'avais perdu donc le trésor que j'avais réussi à amasser en prison. (D 40)

Il est intéressant de noter l'insistance sur l'absence de temps (*contre ma montre, j'avais perdu l'heure, durer*), mise en rapport direct avec l'écriture. L'emprisonnement, période où le temps se suspend pour Diego, prend forme et existence à partir de l'écriture. Cette idée est fortement soutenue par la disparition du cahier au moment où le héros apprend qu'il va être libéré, comme si la liberté s'associait mal avec l'écriture, comme si l'écriture était elle-même une sorte de clandestinité. Diego suspecte un gardien du méfait ; on dirait que le secret de l'expérience de la prison tient de cet écrit clandestin, et que les défenseurs de l'ordre se chargent de protéger. En outre, c'est bien la première fois qu'il se rappelle de l'existence de ce cahier, à son arrivée en France en tant que clandestin, après avoir fait la connaissance de Rita, quand il décide qu'il va "commencer par écrire un scénario" (D 40).

Les divers alphabets que les personnages redonnent maîtres ou rêvent de maîtriser y sont remplacés par le français, langue étrangère pour Diego, censée l'aider à "avoir une autre vie qu'elles [sa mère et sa tante Lili]" (D 49). De la sorte il peut facilement accepter le livre de poèmes chinois que Mateo lui donne dans le but de "faire le vide avant de [s]'endormir" (D 50). Plus que les autres personnages, Diego est enclin à tout lire et déchiffrer comme s'il s'agissait de

fictions ; sa sensibilité envers ce mot en est la preuve^{xliii}, tout comme sa prédilection pour le vide, qui s'accroît au fur et à mesure que les événements s'avancent. Elevé par Lili, qui “ne faisait pas la différence entre l’histoire du film [*Le garage de l’Avenir*] et la réalité” (comme le dit Amid, D 28), Diego se lie d’abord avec Mateo et ensuite, à la pension de madame Zabée, avec Marilyn. Aigle d’Or l’avertit quant à Mateo qui “se lançait toujours dans des histoires impossibles” (D 60). Diego le suit, d’une certaine façon : quand Mateo lui avoue ne pas croire qu’il réussisse dans son projet d’écrire un scénario, Diego est encore plus décidé à poursuivre son projet ; il se dit qu’il “ne doit [s]’attacher à rien ni personne” (D 76), mais il a immédiatement après une expérience sexuelle “bouleversante” (D 77) avec Mateo. Diego paraît s’engager dans des expériences que les autres trouvent impossibles.

Il y a pourtant une certaine constance dans l’itinéraire de Diego : la fidélité envers son projet d’écrire un scénario. L’arrivée dans la pension de madame Zabée, dans un quartier de marginaux de toutes sortes, équivaut pour Diego à “une expérience nouvelle” : “être enfin seul avec [lui]-même” (D 91), avoir un espace à lui, comme Rita l’avait dans le cabanon de la Crique d’Ambre. En faisant la connaissance des sept travestis qui logent dans la pension, il “entre dans un monde inconnu qui mystérieusement [lui] paraît familier” (D 96). Malgré que Marilyn soit l’élue de l’inspecteur, Diego commence à avoir une “histoire” avec elle, moment qui met à l’essai tout ce qu’il savait être auparavant :

Je ferme les yeux et je me donne à elle comme si j’étais un homme dans les bras d’une femme en train de se métamorphoser en homme alors que moi je me métamorphose en femme. [...]

C’est une expérience unique qui remet en question ce que j’ai été jusqu’à maintenant. (D 105)

Marylin et son histoire sont centrales pour l'écriture du scénario. Comme si écrire ne pouvait se faire qu'en payant un prix fort, une fois que Diego demande l'aide de Nelly, il découvre en rentrant Marylin assassinée. Il décide, avant la découverte du meurtre, même le nom de son double du scénario : Samir. Ce qui l'avait sans doute attiré chez Marylin, c'était la "vision de catastrophe", la "part d'elle qui était absente" (D 121) quand ils faisaient l'amour, tout aussi bien que leur habileté de vivre "dans la fiction autant que dans la réalité" (D 123). Diego sent une attirance dangereuse envers les personnages qui laissent deviner l'absence profonde qui les habite : chez Mateo, c'était le désir révolutionnaire, chez Marylin, le désir d'être autre. A sa propre façon, il est lui-même dangereux puisque "de nulle part", menacé en permanence par l'arrivée de "la crise" (D 130). Le sentiment de l'écriture du scénario ressentie comme "impossible" (D 112) se double de "l'impression d'être dans un tunnel absolument noir" (D 130) que la présence de Nelly apaise quelque peu.

L'écriture proprement dite ne commence qu'avec le renouvellement de l'expérience de la prison que Diego refait volontairement dans l'appartement d'Ali. Le dévouement qu'il met dans l'accomplissement de son projet lui vaut des réprimandes de la part d'Ali, mais de l'envie bienveillante de la part d'Amid, qui lui jalouse "la chance d'avoir une vocation" (D 145). Comme les narratrices des autres romans, mais de manière plus prononcée, Diego ne trouve sa vocation qu'avec sa voix d'écrivain. C'est ainsi que, mis dans la Prison des Charmettes, il "retrouve l'inspiration" et doit "reconnaître que la prison est propice à l'écriture" (D 153). Les éléments de la vie réelle de Diego se reconfigurent pour décrire l'impossibilité d'écrire le scénario convoité :

Samir cherche une issue à l'échec et à l'errance de sa vie. [...]

Il est trop tard pour lui pour tout. La mort de Marylin est l'annonce de sa propre mort. Il n'y a que sa mort qu'il puisse encore choisir, une fois qu'il aura réglé son compte à l'inspecteur. [...] Marylin revient sans cesse dans ses rêves. Il ne sait même plus qui elle était dans la vie. Il continue d'écrire le scénario qu'il voulait écrire pour elle. (D 154-155)

Lors du tournage du film *Le clandestin*, Diego réalise combien il a trahi non seulement son histoire, mais aussi celle de Marylin :

J'ai l'impression que sa mort a rendu possible l'écriture de mon scénario et que je commets un sacrilège en la mettant en scène. [...] Il [l'acteur qui joue Samir] semble absent de son personnage. C'est sa façon de jouer, qui produit un effet très perturbant. [D 179]

Pourtant l'acteur ne fait que répéter le jeu de Diego, qui décide de ne pas être présent à la première de son film et demande à Nelly de le représenter car il a "besoin de solitude et d'anonymat" (D 183). La fin du livre ne finit sur aucun autre projet scriptural ; comme Marthe et Gaspard à la fin de L'accord de paix, Diego décide de prendre en charge le neveu d'Aigle d'Or, Toméo, en le prenant de sa pension de Suisse et le ramenant à la crique d'Ambre.

L'écriture n'en est que plus désœuvrée : presque obsédé par son projet, Diego l'est moins du produit obtenu, comme si dans ce qu'il a obtenu par son écriture qu'il voulait dire n'existe plus, comme si l'œuvre a trahi le livre dans l'écriture du scénario. Ou encore, c'est comme si en terminant le manuscrit, le héros réalise que son livre ne lui appartient plus, qu'il appartient à la lecture maintenant, pour en faire ce qu'elle veut. Comme Blanchot le disait, le livre ne devient œuvre que dans "l'intimité ouverte de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lit" (EL 29). Diego s'efface à la fin comme pour laisser libre chemin à une lecture qu'il invite, de par le même geste, à suivre le même cheminement d'errance, de désœuvrement, que l'écriture

qu'il a pratiquée. Si l'écriture lui a permis de se concevoir de quelque part, ce n'était qu'une illusion, il est et reste à jamais de nulle part :

Toméo me dit : “ [...] On est originaire du même continent, même si on n'est pas du même pays. Mais de quel pays on est, maintenant ?”

Je n'ai pas de réponse à sa question. (D 188)

L'absence de réponse est chérie par Redonnet, chez qui l'écriture s'organise autour de ce secret, de ce danger qui menace tout en même temps qu'il le rend possible, de ce vide producteur. Si ces personnages se reterritorialisent, ils le font dans “de curieuses régions, mi-réelles mi-irréelles” (Jean-Claude Lebrun “Profil : Marie Redonnet” 194) appartenant plutôt au “the realm of mythology than to an historical world” (Katharine Gingrass-Conley 51). Pour ma part, l'espace romanesque redonnien est perturbé par la problématique de l'inscription de ce même espace. L'histoire n'est jamais là où on le croit, elle se trouve sans cesse déplacée par l'écriture qui devrait l'inscrire, écriture qui, malgré son caractère apparemment fruste, impose une lecture infinie, qui respecte le même désœuvrement que l'écriture a dû assumer pour que le livre surgisse. Redonnet avoue que son projet est fou, et combien elle compte sur la postérité pour démêler la signification de sa carrière d'écrivaine :

Pour repenser cette question de la postérité, il m'a fallu interroger les livres que j'ai écrits. C'est dans la pratique de l'écriture et de la fiction que j'ai tenté, sans le savoir, de m'affronter à cette question. [...] c'est bien la preuve que c'était une question bloquée et brouillée, et qu'il me fallait la dénouer et l'éclairer à ma façon pour renaître à la littérature, puisque tel est mon projet fou, le seul qui me reste quand dieu est mort : une jeu métaphysique avec le divin sans dieu, c'est-à-dire avec le mort, c'est-à-dire avec la littérature. (“Réponse pour une question brouillée” 48).

Chapitre 5 **Lydie Salvayre et le désœuvrement du roman**

La douzaine de livres que Lydie Salvayre a publiés jusqu'à présent dessinent un univers où des voix se font entendre sur un arrière-fond commun de français et d'espagnol. Née d'une mère catalane et d'un père andalou, Salvayre est conçue dans le camp d'Argelès où ses parents sont internés suite à la guerre civile en Espagne. Son enfance se déroule entre l'espagnol qu'elle parle à la maison et le français qu'elle apprend à l'école, mais le partage des deux langues reste très inégal et équivoque dans son écriture. En répondant aux questions de Yann Nicol, l'auteure essaie de tracer des lignes de démarcation strictes :

Schématiquement, les choses vont peu à peu se construire ainsi : l'espagnol va devenir la langue de l'intime, des ripostes intérieures, la langue qui va prendre en charge tout ce qui est laissé de côté par la belle langue du dehors : le mauvais goût, les grosses blagues, ce qui n'a pas d'existence légale, ce qui est excessif et qui déborde. L'espagnol donc pour dire pour l'incorrect, le laid, voire le monstrueux.

Parallèlement j'apprends le français : la langue châtiée de l'école, la langue propre des livres, la langue de la politesse, la langue hypercontrôlée, hyperordonnée, parfaite, parfaitement grammaticale. Le français pour le bien-dire et la bienséance. (Nicol)

Cet antagonisme que Salvayre décrit au niveau de la langue qu'elle a pratiquée au moins en tant qu'enfant, qu'elle qualifie même de "guerre", se maintient au niveau des fictions qu'elle écrit. Son rapport à la langue, décalé et excentré, se trouve de la sorte transmis dans des romans. Tout d'abord au niveau de la parole attribuée à la plupart des narrateurs ou narratrices qui, tout en racontant leur histoire d'inadéquation par rapport à la société où ils vivent, racontent en même temps une inadéquation langagière que leur parole accentue et hyperbolise de manière

exemplaire, suggérant par là même l'inadéquation de l'écriture salvayrienne par rapport au tableau littéraire contemporain où elle voudrait néanmoins se trouver une place.

De son propre aveu, elle aime qu'un livre produise un choc, une déflagration, l'éveil violent d'une pensée. En répondant aux questions de Sophie Bonnet, Salvayre affirme que "la grandeur" de la littérature est "de provoquer sans tambour", que cette provocation se cache dans tout geste créateur, donc dans tout livre, qui se fait de la sorte porteur d'une violence riche de ses possibilités^{xliv}. Ses fictions mettent en place des mécanismes où les éléments langagiers et thématiques collaborent pour assurer que cette violence puisse apparaître. Parmi les motifs les plus complexes de sa fiction incarnant cette violence même, l'Espagne fait figure à part : il y a sans doute l'Espagne qu'elle connaît surtout à travers les histoires des parents et leur comportement qui les distingue des parents français que Salvayre voit à l'école pendant son enfance. Mais l'Espagne est aussi ce paysage miraculeux et monstrueux à la fois qui engendre sa position particulière par rapport au pays où elle vit et à la langue qu'elle y parle, figure inscrite et transcrite dans la chair de sa fiction. La friction qui se produit entre les deux langues parlées par Salvayre se répercute au niveau de l'interaction problématique des diverses voix que ses fictions représentent. L'espace entier de l'histoire et du livre en porte les marques : depuis la zone d'entente censée abriter la parole du narrateur jusqu'à la division en chapitre de chaque livre, en passant par l'espace tel qu'il est thématiquement par la parole du narrateur, tout aussi bien que par l'espace du livre marquée par une épigraphe, aussi rare qu'elle soit.

La valeur de la figure de l'Espagne est augmentée par la pratique d'une parole psychiatrique familière à l'auteure de par sa profession. Il faut remarquer que cette pratique jouit chez elle d'une importance particulière à cause d'une proche parenté avec la parole littéraire. Elle les voit liées d'une certaine amitié qui dérive de l'usage commun du mot :

L'une et l'autre, il me semble, sont du côté de "l'inévaluable". L'effet d'une parole, en cure, échappe à toute mesure. De même, le pouvoir d'un livre. Dans un monde où tout se mesure, c'est un élément qui ne cesse de me réjouir.

L'une et l'autre supposent une certaine capacité à se tenir dans le silence, à l'écoute de la parole de l'autre, ou dans l'attente d'une parole de soi, laquelle, une fois émise, apparaît à la fois comme étrange et familière. Les deux, enfin, c'est le plus évident, sont des pratiques du langage, avec tout ce que cela comporte de fragilité, d'incertitude et de tremblements. (Nicol)

Cette conception de la littérature se propose de la sorte de dire à travers le mot toute la partie de silence qu'il recèle, de laisser s'apercevoir derrière le murmure des voix l'immense silence du monde, le danger que cette parole court à se taire, à se dissoudre dans le néant. Mais en même temps, elle montre combien elle est précieuse, à vouloir conserver le pouvoir de dire malgré tout, le prestige des mots, d'une langue cultivée amoureusement, contre la cacophonie de la vie de tous les jours.

Le désœuvrement chez Salvayre surgit ainsi de la langue pour traverser l'espace du roman et s'installer au niveau de l'expérience de la littérature. Même fortement ancrés dans le social, dans l'extrême contemporain, les romans salvayriens interrogent également l'expérience de la littérature dans le sens le plus large du terme. Ils touchent à l'écriture, à la production d'une parole efficace du point de vue politique, à la lecture, à la représentation de la littérature et de l'écrivain dans la société de nos jours. L'Espagne est la figure privilégiée de l'expérience de l'altérité et de la différence radicale que la pratique de la langue et de l'écriture signifient chez Salvayre. La figure de l'Espagne haïe et adorée à la fois se meut de l'espace intérieur des narrateurs ou narratrices vers l'espace de la langue écrite pour décrire la métamorphose que

l'écriture doit subir chez Salvayre pour pouvoir exister. L'entrée dans la littérature se fait au prix d'une brèche, d'une entaille profonde opérée au niveau du français qui, s'ouvrant à l'incongru, au baroque de l'espagnol, de l'Autre, change de tonalité et de visage. L'opposition ressentie par le lecteur à l'encontre de cette invasion double la résistance que les romans de Salvayre ont souvent rencontrée lors de leur publication et interroge du coup le pouvoir de déflagration que l'auteure voudrait leur insuffler. La figure de l'Espagne fonctionne merveilleusement au niveau de l'écriture, en suggérant le détour, le déport par lequel toute littérature doit se concevoir pour avoir accès à la Littérature, en situant l'écrivaine dans une position d'extériorité par rapport à la littérature^{xlv}.

Le désœuvrement de la parole

Les romans de Salvayre se caractérisent par un usage particulier de la voix. La narration est de manière générale assumée par un être qui raconte son histoire à la première personne du singulier. Mais cette voix s'élève dans un tumulte d'autres voix qui résonnent dans le texte, créant une polyphonie rappelant la conception carnavalesque de la littérature moderne de Bakhtine. Warren Motte suggère que les voix dans les fictions salvayriennes sont affectées par une conscience aiguë de l'existence d'un récepteur : "Salvayre is deeply intrigued by the performative aspect of voice, its effect upon the speaker himself or herself, upon the listener, upon the reader" ("Voices in her Head" 14). Ce souci extrême du récepteur chez l'émetteur rend possible l'étude des écrits de Salvayre du point de vue de leur théâtralité ; Jean-Yves Lazannec remarque combien l'oralité renvoie à des récepteurs dont la présence est convoitée (30). Cette réception est double : il s'agit évidemment du lecteur, mais aussi des spectateurs virtuels qui assistent à ces mises en scène laborieuses que les romans présentent ; ce qui est au centre de la pièce est la manière même dont la parole surgit, la manière dont parler relève de la littérature,

d'une entrée en fiction qui semble déranger l'ordre des choses en les soumettant à l'ordre spectral du mot^{xlvi}.

La parole appartient à des “often disoriented eccentrics who report, who gloss, who confide and confer” (Huglo, “The Salvayre Method” 38). Mais la voix est le plus souvent doublée du mot écrit. Le narrateur de La déclaration (1990) s'adresse à sa femme dans le premier chapitre, mais cette oralité s'avère illusoire dans le deuxième chapitre. Ce qu'on croyait être un discours oral est en fait la lecture par le narrateur de ce qu'il avait écrit : “Je relis ces lignes qui m'inspirent une secrète, une insurmontable terreur de moi-même. Comment les effacer, les ensevelir ?” (D 15)^{xlvii}. Ce deuxième chapitre est révélateur quant à l'enjeu du récit par l'enchaînement des événements. Dans le premier paragraphe le narrateur mentionne la honte par rapport à ce qu'il a écrit pour passer, sans transition aucune, à la visite qu'il fait au père de sa femme, “comme on va voir un juge”. La violence de celui-ci, qui le traite de “cabrón”, le libère en quelque sorte du sentiment de culpabilité qu'il ressent et il décide, par conséquent, de passer sa soirée au théâtre. La fin du spectacle le trouve abasourdi devant les applaudissements du public, incapable de réagir ou de trouver une quelconque solidarité :

je n'ai pu m'associer à ce vacarme de foire. J'aurais voulu trouver un geste digne de mon émoi, un geste unique, pudique et fervent à la fois. Mais je demeurais interdit, les mains inutiles, l'émotion incarcérée dans le corps. Une fois encore, je mesurais le divorce entre les prétentions de mon âme et mon inaptitude à les incarner. (D 15)

De retour chez lui, le narrateur pleure “longtemps en imaginant l'ennui qui allait [le] terrasser dans les jours prochains” (D 15-16) et s'apaise en égrenant des souvenirs pour s'arracher au regret de voir sa femme partie. Il n'est pas tellement quelqu'un qui souffre, il est celui qui joue avec les signes de la souffrance pour composer un visage qui plaise encore aux autres, dans un

souci immense d'être regardé et accepté. Dans sa peur que "[s]on mal est voyant, qu'il s'exhibe à tous comme un sexe" (D 16), il doit "vérifier constamment qu'il [son visage] ne s'est pas décomposé" pour que "[s]on vrai visage d'indifférence absolue n'apparaisse" (D 17). Il s'exerce dans l'art du comédien, en servant aux secrétaires de l'agence où il travaille l'histoire de l'agonie de son père mourant, histoire qu'il invente d'un bout à l'autre, accompagnée de l'attitude attendue : "Je me suis efforcé de feindre ce que profondément j'éprouve : le malheur le plus profond" (D 18), en brouillant les limites entre ce qu'il ressent et sa représentation.

L'appréhension de ce qui pourrait se passer, il "n'ose imaginer" (D 20), il nous le fait savoir en fin de chapitre, à la piscine, où il essaye de corriger le dysfonctionnement qui paraît avoir atteint son corps depuis le départ de la femme.

Sachant qu'il tient "encore misérablement à [s]on image" (D 28), le narrateur tente de trouver du réconfort dans diverses expériences rappelant Voyage au bout de la nuit. Il rend visite à des amis en Bretagne, voyage aux Etats-Unis, recourt à des livres mystiques qu'il mélange à divers exploits sexuels, s'efforce de trouver quelqu'un en publiant une petite annonce, se lance sur le Minitel pour devenir expert dans des actes sexuels virtuels, finit dans un hôpital psychiatrique où il partage une chambre avec Ferdinand et tombe amoureux de l'ineffable Nora. À travers toutes ces aventures, le narrateur essaie de rendre sienne sa propre parole, de la libérer du "chagrin monstrueux" (D 29) qui menace tout son être : "De quelle matière suis-je fait que la moindre parole entame ? Je me défais au premier choc. Je me disloque. Je me désaxe. Je me désynchronise" (D 30). Pour ce faire, il s'exerce à inventer des histoires : celle qu'il raconte aux secrétaires avant de décider de ne plus retourner à l'agence où il travaillait, celle qu'il invente pour pouvoir rentrer de Bretagne, celles qu'il dit aux femmes rencontrées par les annonces^{xlvi}.

Le point où sa parole change de manière radicale, c'est la connaissance d'Henriette à qui il peut s'ouvrir, devant qui il peut ressasser inlassablement l'histoire de sa femme.

Au début, je ne parle pas d'elle. Je parle de ce qui est à côté d'elle, de l'Espagne des figes, des sacs d'amandes dans les greniers de Fatarella, de ma tante aux bras de boucher. Je m'étends sur son père, un exagéré qui jetait les œufs par terre pour un oui, pour un non, sans souci pour la dépense. (D 66)

L'Espagne fabuleuse à laquelle il accède par sa femme la lui rend plus inconnue que jamais auparavant. En voulant parler de sa femme devant Henriette, il constate combien il lui est difficile de la trouver dans ce qu'il dit : "Je parle, emporté. [...] Je reprends mon souffle. [...] Je suis lyrique à mort et ça me fait du bien. [...] Mais je parle, je parle et je ne parviens pas à dire qui elle est" (D 69). Son inaptitude de dire les choses nourrit son angoisse de ne pas pouvoir dire sa pensée, de tuer par ce handicap son pouvoir même de penser. De la sorte, il s'étale de plus en plus, s'applique à décortiquer le passé, à l'interpréter par l'intermédiaire de ses histoires qui s'emboîtent comme des poupées russes. La présence d'Henriette se fait plutôt absence (D 75-76), la rupture étant provoquée par le narrateur au moment même où il réalise ce que parler signifie pour lui : "Parler me tient en vie" (D 82). Tout comme le personnage d'Henriette a tendance à devenir, le long du récit, un lecteur / spectateur virtuel, parler change d'enjeu pour le narrateur, devient de plus en plus lourd, porteur de sens, organique et nécessaire.

Il décide pourtant de se taire en recourant au Minitel. Il traverse des identités à son gré, devient de plus en plus prolix dans la langue écrite au détriment de celle orale. Sa pratique de l'écriture lui donne accès à une partie de lui-même d'où il est absent, à la zone d'impersonnalité d'où tout devient possible :

Je suis débarrassé de toute tentation de me définir, de m'approfondir, de savoir qui je suis. J'écris selon un code qui ne tolère aucune diversion, aucun épanchement. J'écris sans fioritures, sans poésie, sans aucun des silences où s'engouffre la peur. Je suis le contraire d'un écrivain.

J'organise depuis ma chambre un univers dont je suis le seul maître et que nul ne vient perturber. (D 87)

Si l'auteure choisit de jouer avec l'image de l'écrivain à ce moment, c'est pour mieux souligner le risque de la solitude de celui qui écrit. L'expérience qu'il traverse – du renoncement à la parole dans le but d'écrire – s'apparente de près à la mort, au vide, au rien que sa vie "réelle" signifie :

Il y a dix jours que je n'ai pas parlé. [...] J'ai l'impression que s'est creusé en moi un trou sans fond où l'angoisse s'engouffre à peine je bouge. Mon souhait est de me confondre avec l'immobilité même. Chaque jour je fais des progrès.

La substance de mes nerfs a changé. [...] C'est comme si j'étais vide. [...]

Je ne ressens rien que de la fatigue. Une fatigue comme le désespoir, morne, insistante, chronique. Une fatigue de l'être. Je n'éprouve d'autre désir que celui de tracer des signes vides sur un écran. [...] La fenêtre de ma chambre a reculé jusqu'à devenir une fente. Je ne souffre plus. Je suis abstrait. (D 88-89)

La parole est désœuvrée tant qu'elle relève de la résistance par rapport à ce désir de mort qui envahit celui qui écrit. Le séjour dans l'hôpital psychiatrique le rend sensible à la frontière "fragile, ténue, entre ce vide qui s'ouvre à [s]a vie et la mort qu'[il] voi[t] à l'œuvre chez nombre de malades qui [l]'entourent" (D 107-108), entre la différence essentielle qui s'ouvre pour lui entre parler et écrire, entre vie et mort. Il parle aux infirmiers pour "se

reconstruire lentement” (D 111), mais il sait combien cette reconstruction garde les traces du passage douloureux par la mort que l’écriture a signifié pour lui :

Je me dis qu’il n’y a rien au monde qui rattache un astre à un autre astre sinon ce grand vide noir. [...] Derrière les carreaux, la nuit est mouvante. [...] Ces quelque mots échangés suffisent à desserrer le poing fermé et dur comme un caillou qui loge dans mon crâne. [...] Mon voisin me regarde avec des yeux humains, perplexes et sombres. La vie revient. (D 126)

Le cheminement de la parole dans ce premier roman est repris dans La vie commune (1991), récit d’une secrétaire sur son incapacité à accepter de travailler avec une autre secrétaire, Mme Barette, récemment embauchée par son patron. Suzanne se propose dès la première page de défendre sa place à côté “de la fenêtre par où [s]es rêves arrivent et repartent” par un “usage des armes” essentiellement langagières dont elle dispose. Son combat est miné d’avance ; d’une part, elle sait combien les mots piègent leur signifié par la souffrance qu’ils recouvrent (“Comment tirer des accords musicaux de tout ce mal que l’on vit ?”), d’autre part, elle sait le vacillement entre dénotation et connotation qu’ils impliquent (“Ceci n’est pas une image poétique, j’en ai horreur, mais la stricte réalité”, [VC 9]). Elle estime détruire la nouvelle secrétaire par un dosage savant entre silence et parole, dosage refait chaque soir après la révision de tous les mots que les deux femmes échangent dans la journée (VC 10).

Personne plutôt mathématique dont la vie se voit détournée de son “beau mouvement rectiligne” (VC 11-12) par l’arrivée de l’autre secrétaire, Suzanne se considère en pleine possession des pouvoirs de la parole, de la langue. Elle aime “[l]es hommes brefs. [...] Ceux pour qui la parole a un prix” (VC 16). Elle voit le silence comme “la forme la plus sophistiquée du langage chez les humains” (VC 56) et rêve de “[l]a pulvériser d’une phrase” (VD 58), cette

secrétaire contre qui elle n'arrête de lutter sans jamais gagner. Dans le bâtiment où elle habite, elle a "la réputation d'une personne froide, gourmée et d'un rationalisme morbide", elle a "l'âme encline à l'abstinence et peu de goût pour les excès verbaux" (VC 15), elle aime "les chiffres et [...] l'ordre" (VC 65). Bref, elle est bien française, se dressant dans sa verticalité contre l'Autre à l'âme et aux coutumes baroques. Mais malgré cette constante velléité mathématisante, cet éloge constant du silence (VC 10, 56, 84), Suzanne n'arrête de parler, et cet exercice la déstabilise. En croyant parler de la nouvelle secrétaire, elle découvre qu'il lui est impossible de le faire sans parler d'elle-même, de se découvrir autre :

Sa présence, inexplicablement, me déroute. J'utilise ce verbe à dessein. Et je ne puis effacer son image de mon esprit. Elle creuse en moi ses racines, elle s'éploie, elle me fait mal, elle m'habite comme un arbre et pousse ses frondaisons dans les moindres fissures. (Je me surprends à l'évoquer avec les mots de l'amour, alors qu'elle a le don de me crispier et que tous les détails de son être me sont devenus haïssables). (VC 12)

Elle a du mal à se reconnaître quand elle se met "à raconter par le menu" tous les défauts de son ennemie devant son voisin, monsieur Longuet, sans pouvoir "endiguer le flot boueux, fétide de [s]es lamentations" (VC 18) ni s'empêcher de ne plus se reconnaître, de telle façon qu'elle est obligée de constater que "Parler d'elle m'amène invariablement au dégoût de moi" (VC 23). En reconnaissant l'impropriété du langage qu'elle utilise, Suzanne constate aussi l'échec des stratégies choisies pour combattre la nouvelle secrétaire. De la sorte, son impuissance à trouver "le registre adéquat" (VC 38) s'amplifie jusqu'à la défaite du principe de silence dont elle se considérait maître : "Ce qu'il me faudrait taire, je le dis. Je m'engouffre dans n'importe quelle phrase sans réfléchir" (VC 43). La présence de la secrétaire la fait se sentir "comme une bête devant une autre bête", attentive aux mouvements du corps de l'autre plutôt "qu'à ses façons de

dire” (VC 35), se soumettant “comme une femme amoureuse” (VC 55). Le côté bestial de l’affrontement rappelle de près les silences butés de la femme du narrateur de La déclaration, avant qu’elle ne le quitte.

Comme le narrateur de La déclaration qui remarque combien la femme qui l’a quitté s’efface de son discours sur elle, Suzanne arrive à faire le constat de ses erreurs :

Aujourd’hui je vois clair et j’estime que dans cette affaire tous les torts sont de mon côté. Mais si je creuse, si j’analyse, si je vais au cœur des choses sans me soucier de rien d’autre que de leur cœur, il m’apparaît alors que la seule coupable, c’est elle, la nouvelle secrétaire. (VC 45)

La parole de la narratrice se désœuvre, tenaillée entre la surface des choses et leur cœur, incapable de dire ni l’une ni l’autre. En croyant se défendre dans le but d’annihiler la présence ennemie, elle ne fait que se mouvoir entre les deux sans espoir de trouver de place stable. Son discours se déploie dans un mouvement destructeur vers l’autre et ricoche ironiquement vers sa propre origine pour la mettre en question : “toutes ces pensées mauvaises me pénètrent le cerveau et s’y logent pour devenir miennes” (VC 59). Suzanne commence à douter de la vérité des choses qu’elle entend (“D’autres phrases de menace me parviennent. Il m’arrive de penser que je les invente”.) et de la différence entre elle-même et son ennemie : “elle est en somme beaucoup moins différente de moi que parfois je le prétends” (VC 105).

Physiquement, Suzanne commence à sentir une douleur qui ne s’en va plus. Quand le docteur l’invite à décrire les circonstances qui l’ont précédée, elle fait sa description avec les mêmes mots dont elle se sert plus tard pour décrire le fonctionnement de sa raison :

Vous êtes [...] sur une ligne droite que vous parcourez les yeux fermés tellement elle vous est familière. *Soudain vous ne la reconnaissez plus tout en constatant à chaque*

instant que les détails qui la forment restent rigoureusement identiques. (VC 33, je souligne)

j'envisage le plus sérieusement du monde de ne plus me confier à personne, de mener ma croisade en pleine solitude, et de ne prendre conseil que de moi, bien que je sache qu'à la longue *ma raison trop éprouvée risque de s'égarer dans ce ressassement.* (VC 111, je souligne)

L'étrangeté au sein du même qu'elle décrit dans la douleur s'abrite dans la décision de solitude qu'elle prend et qui, ironiquement, n'est qu'une décision prise au début de sa vie. Suzanne vit seule, sa propre fille ne la comprend pas, les deux personnes à qui elle se confie et qui semblent l'entendre, monsieur Longuet et sa femme de ménage, ne le font que dans le but de la fourvoyer (VC 123). Si elle se rapproche de sa fille, c'est grâce au silence dans lequel elle l'embrasse en apprenant qu'elle est enceinte. Quant au voisin et à la femme de ménage, elle garde envers eux la même méfiance dont elle fait preuve en début de récit. La parole qu'elle échange avec eux est sans conséquences puisque les deux sont ses inférieurs ; les jeux de rami que les trois partagent le samedi après-midi permettent à Suzanne "d'exercer [s]on cerveau et [s]a langue" mais elle doit "veiller dans cesse à ce que [s]es partenaires ne trichent pas" : "Puis-je faire confiance à une femme de ménage espagnole et analphabète et à un veuf à la retraite, malade de surcroît et qui inspire à tous une pitié agacée et condescendante ?" (VC 127)

À la fin d'un exercice de parole censé confirmer la différence essentielle qui la sépare des autres, Suzanne rejoint ce qu'au début du récit elle qualifiait de double de sa propre image :

j'évite avec soin tout rapprochement avec monsieur Longuet dont la situation pourrait paraître aux yeux de certains comme l'image symétrique de la mienne, un mauvais reflet, un faux en quelque sorte. Et je ne souhaite en aucune manière être comparée à un veuf à

la retraite, malade de surcroît et qui inspire à tous une pitié agacée et condescendante.

(VC 17)

La fin du récit trouve Suzanne vaincue par ses propres armes : sa langue, sa parole. Mais l'exercice de la parole la tient en vie, comme ces jeux de rami avec son voisin qu'elle abhorre, mais qu'elle tolère à ses côtés. La parole est inefficace à trouver quelque vérité que ce soit, mais l'exercice de cette parole lui permet, dans de fulgurants scintillements, d'entrevoir l'abîme d'inconnu qui se cache derrière l'air de famille que les mots partagent. C'est comme si la littérature chez Salvayre ne pouvait exister qu'à force de se confronter perpétuellement à l'Autre, l'Espagnol(e) qui parle trop, dont la parole déborde du beau cadre français, dessinant un rapport combattant par rapport à la Littérature^{xlix}.

La lutte langagière se retrouve dans La médaille (1993), chargée de fortes connotations sociales. Composé de huit allocutions et de sept réponses des médaillés de l'entreprise d'automobiles Bisson, le roman s'écrit dans l'incommunicabilité des voix qui parlent, mettant en évidence le gouffre qui sépare les deux catégories sociales, les ouvriers et les directeurs de l'entreprise. L'épigraphe vient insister sur l'enjeu satirique du roman à travers cette position radicalement différente attribuée aux Autres. Il s'agit d'un extrait des Instructions aux domestiques de Jonathan Swift qui délimite strictement les espaces des exploités et des exploités en même temps qu'il suggère le rôle désigné à la lecture :

Pendant qu'on dit les grâces après la viande, vous et vos camarades ôtez les chaises de derrière les convives afin que, lorsqu'ils iront pour se rasseoir, ils puissent tomber en arrière, ce qui les égiera tous ; mais soyez assez sage pour retenir votre rire jusqu'à ce que vous soyez à la cuisine. (M 9)

Le rire des exploités est étouffé par les beaux mots produits par les exploiters. Arrivant à faire taire les émeutiers au fond de la salle, monsieur Démaret poursuit son éloge ronflant des exploiters en faisant se superposer, pour la première fois, les deux voix sous le signe des valeurs capitalistes. L'ironie de Salvayre se canalise sur la bêtise d'un discours qui ignore complètement le contexte où il se produit ; tout en se laissant emporter "par son lyrisme" qui fait taire la parole d'un des émeutiers, Démaret n'arrête de discourir sur "ces voix courageuses qui s'élèvent parmi nous pour nous amener à réfléchir et à dialoguer toujours plus" (M 161), preuve qu'"au sein de notre Entreprise la communication est réelle est transparente" (M 162). De la sorte, la dernière allocution n'a plus de réponse, l'efficacité de la communication étant de vaincre son but majeur, celui de communiquer.

Le rire dans la cuisine revient ainsi au lecteur, qui doit continuer à sa guise la réflexion sociale que le roman éveille. La manière dont il est conçu appelle une pensée sur les institutions en place, y compris l'institution littéraire qui fournit son modèle aux exploiters. Comptant sur les grands mots qui enflent la bouche et font taire les gros mots dont les exploités disposent, les directeurs savent se servir à merveille de la machine langagière dont le moule est la littérature à succès. La réponse de la veuve Duchêne illustre comment les beaux discours cachent la vérité ; décidant de ne plus suivre le texte qu'elle avait écrit avec l'assistance sociale, la femme raconte la lente mort de son mari, devenu "si obscurci, si vide, si impersonnel" (M 76), muré dans un silence qui la hante par "des visions de squelette, la nuit" (M 77), mort achevée par un suicide que les directeurs qualifient d'accident. Dans la violence pathétique des deux types de discours se dit l'enjeu d'une écriture qui dit combien l'institution littéraire doit à ses déshérités, à ceux pour qui la langue appartient à ceux qui savent comment la manier. Mademoiselle Pizzuto le dit aussi :

J'étais pas prévenue qu'il fallait faire un discours. Je croyais qu'on disait merci et c'est tout. Je sais pas quoi dire, moi, devant tout ce monde. [...] Bon, je me jette à l'eau. [...] Je peux le dire maintenant qu'il est mort, mon père était un monstre. (M 49)

L'impropriété de ce qu'ils peuvent dire, qui dérange les fines oreilles des directeurs, de ceux qui défendent l'institution en place, se traduit par la réaction du public. À la fin de la lecture du texte de la veuve Duchêne, l'auteure remarque : "Émotion dans la salle et applaudissements chaleureux" (M 75), tandis qu'à la fin de son récit sur l'agonie de son mari noircissant chaque jour, elle quitte la scène "dans un silence gêné" (M 81). Pour ragailhardir le public, on interprète l'inepte hymne de l'entreprise et on donne la parole au directeur de la communication qui produit un discours dont le succès paraît garanti par l'usage de l'anglais. Devant l'invasion de ce langage internationalisant cachant le lourd labeur abêtissant du public, il paraît qu'il y a des remèdes, comme madame Josette Bourseguin semble le suggère : la lecture. Par les romans d'amour qu'elle lit au moins au début de sa "carrière" dans l'entreprise, elle a accès à "l'amour obscur, fatal et emporté qui est l'amour comme [elle s]e l'imagine" (M 121). L'emprise que la langue des directeurs a sur les ouvriers vient de son prestige de langue en place, de langue institutionnalisée, de langue dont le pouvoir dérive de cette institutionnalisation même.

Les directeurs sont les premiers à le savoir et à le cultiver. Le directeur de la Productivité, énervé par les nouvelles sur l'émeute, brise d'un coup son beau discours pour y laisser entrer toute la violence qu'il veut cacher :

Ces petits salopards commencent à nous les briser ! C'est intenable à la fin ! Et s'ils croient que c'est la bonne méthode pour nous faire flancher, ils se plantent ! Y'en a marre, merde ! Qu'on les foute dehors et qu'on n'en parle plus ! Qu'est-ce qu'on attend ? On ne va pas se laisser emmerder toute la vie par ces raclures !

(Après cette embardée qui a littéralement pétrifié l'assistance, M. le directeur de la Productivité parvient à dominer sa colère et à donner le pas, comme d'habitude, à la froide réflexion.) (M 111)

La parole des exploiters rejoint le mouvement qui la pousse à se trahir, à laisser voir, derrière les lézards s'ouvrant dans la belle carcasse d'une rhétorique toute classique, une autre langue, une autre parole qui se fait entendre. La réconciliation ne se fera que dans la cantine de l'entreprise, dans la cuisine swiftienne de l'épigraphe. S'y consomme le bon repas commandé par madame Arjona. Ce nom cher à Salvayre¹ rejoint à la paternité littéraire à laquelle elle souscrit au début du roman la paternité réelle, ou celle qu'elle invente grâce à la nationalité de ses parents. C'est elle qui nous sert, finalement, ce régal où la tristesse des choses et le grandiose de la langue n'arrivent pas à trouver un terrain commun, mais plutôt continuent de se disputer une place stable bien après la fin de la lecture du roman.

Le désœuvrement de l'histoire

La parole qui se désœuvre et par rapport à la parole institutionnalisée et par rapport à elle-même a pour correspondant l'histoire racontée qui se meut dans l'espace du roman comme maniée par le souffle de la parole. Quatre des romans de Salvayre illustrent le désœuvrement de l'histoire : La puissance des mouches (1995), La compagnie de spectres (1997), La conférence de Cintegabelle (1999) et Les belles âmes (2000). Le narrateur de La puissance des mouches, guide du musée de Port-Royal accusé du meurtre de son père, répond aux questions que le juge ou le médecin lui posent dans la prison. Bovarique prenant la parole, il raconte comment, à travers les écrits de Pascal, il est arrivé à tuer son père dans un langage d'où aucun registre n'est omis. Sa "déposition" (PM 9) se module selon les émotions qui assaillent le narrateur à divers moments et selon l'interprétation qu'il donne à ce qu'il lit, dans son essai de justifier son

comportement envers ceux qui l'entourent. C'est ainsi qu'une réponse incongrue donnée à sa femme trouve explication à ses yeux :

Et tout ce qui, d'une façon générale, fait échec au cartésianisme exaspéré de tout le monde et à la logique écrasante des choses me met en joie. Car tout ce qui est incompréhensible ne laisse pas d'être. La phrase est de Pascal. Elle est écrite en caractères gras sur l'un des murs du musée. Et je me la répète aussi souvent qu'il est nécessaire. (PM 12)

Mais en croyant raconter comment le crime est arrivé à se produire, il raconte comment il veut, par la lecture, se rendre distinct de son père, se démontrer qu'il est différent de lui. De naturel plutôt indécis, ne sachant pas "distinguer un geste d'affection d'un geste d'attaque" (PM 15), le narrateur trouve dans les écrits de Pascal la justification de son comportement envers sa femme. Plus il se sent coupable, plus il devient fou à la pensée de "ressembler à [s]on père" (PM 14). Le thème de l'Espagne fabuleuse que La déclaration mettait en avant, avec des notes plus discrètes dans La vie commune et La médaille, y revient ; en apprenant que le juge est espagnol aussi, le narrateur affirme : "C'est dans la vie un réel handicap" ; "Être espagnol est après tout une infirmité comme une autre" (PM 23). Il entend la corriger par un exercice exemplaire de son métier, facilité par le port de l'uniforme requis, qu'il voit comme correcteur de son espagnolisme, ou son héritage ethnique est vu sous un angle fabuleux, fictionnel, destiné à le placer en opposition au sérieux et à l'autorité que le français représente

Il [l'uniforme] contribue considérablement à l'impression de sérieux que je cherche à donner. Il dissimule en outre ma laideur naturelle (je suis le portrait craché de mon père). (PM 19)

costume [...] absolument indispensable à l'exercice de ce métier, car il lui confère à la fois l'autorité, la séduction et le panache, tout en accentuant son côté fabuleux, ornemental et totalement irréaliste. (PM 20)

Porter le costume de guide donne au narrateur la possibilité de se recréer par la lecture de Pascal et par le plaisir de parler autrement : "Oui, j'aime dire les choses avec poésie" ; "Il paraît que les gens aiment ça. Les mots célèbres. Les phrases embaumées" (PM 26). L'usage de la langue que la découverte de Pascal lui rend possible l'ouvre en fait aux beaux mots et à l'infini que leur emploi dans toute une littérature appelle :

Car j'use, voyez-vous, pour ma propre gouverne, de mots tels que néant, éternité et âme, dont mon vocabulaire s'est enrichi depuis que je suis guide. Et j'ai le sentiment que ces mots me grandissent, qu'ils m'approfondissent, en quelque sorte, mais qu'ils m'entraînent en même temps vers quelque chose de triste et d'accablé que je ne sais nommer. (PM 76)

Je m'essaye au discours littéraire et j'en ressens une secrète fierté. (PM 106)

Le narrateur est parfaitement conscient de ses techniques langagières, du fait qu'il ne peut parler de ce qui peut justifier son geste patricide que par détour, que par digressions, par ce que Brigitte Faivre-Duboz nomme, en parlant de Contre, "tangential speech" dans les écrits de Salvayre. C'est exactement la définition que le guide donne à la littérature telle qu'il l'entend, cliché institutionnalisé : "J'ai, pour ainsi dire, une âme littéraire. La ligne biaise est ma voie. J'excelle dans le méandre. J'esquive. Je contourne. J'attaque dans le dos. Je digresse souvent au lieu de progresser" (PM 71).

La centralité de la lecture de Pascal dans la déposition du criminel se justifie par sa parfaite narrativité. Le guide commence à lire Pascal sans aucune initiation ni littéraire ni

philosophique, mais ce début lectoral coïncide avec la résurrection de “pans de vie” (PM 62) passée avec lesquels le narrateur ne sait pas que faire. La lecture lui offre un semblant de logique qui peut organiser sa vie passée :

Une sorte de logique implacable s’est emparée de mon esprit dès lors que je me suis mis à lire Blaise Pascal, c’est-à-dire à penser. Et cette logique a rétabli à leur place exacte les petits événements de ma vie et les grands. (PM 63)

Comme dans les thérapies psychiatriques, la parole du narrateur l’aide à apprivoiser sa vie, à la dompter en essayant de mettre à leur place exacte les divers épisodes du passé, en réduisant la complexité des choses à ce qui les rend aptes à être enchaînés causalement. La logique implacable, le terrible *fatum* mentionné par le guide, est la logique du discours, celle qui tout en tentant d’échapper à la trop droite et restreignante ligne, dessine d’autres trajets, tout aussi linéaires que la ligne la plus courte. Malgré les détours assumés par la parole du narrateur dans l’essai incessant de contenir le passé dans des espaces clairement délimités, “ce passé s’est mis à bouger dans ma mémoire comme un enfant dans le ventre d’une femme”. Aussi le meurtre équivaut-il, aux yeux du guide, au moment où il “devrai[t] [s]e rejoindre et affronter un passé plus noir et plus épouvantable que la nuit” (PM 26). Travaillant “dans l’inutile” (PM 80), il n’arrête de sommer la terreur que la nuit et le vide lui inspirent. Très tôt dans son enfance il a découvert cette peur qu’il essaie d’exorciser par ses lectures (PM 98). La perte du travail de guide, le doux désœuvrement auquel il s’adonne avec délices, sa femme qui le quitte, tout lui paraît se passer dans la faveur d’une retrouvaille de lui-même, d’une réconciliation avec lui-même dont la nuit est une sorte de symbole négatif, en creux. Après une entière journée passée à lire Pascal, il voit, par la fenêtre de sa chambre, la nuit tomber dehors, pendant qu’il cherche une réponse à la question “Comment [...] prendre appui sur le néant ?” :

Je l'ai trouvée immense. J'ai eu le sentiment de voir la nuit pour la première fois dans toute son immensité. Elle m'a fait peur. Mais je n'ai pas baissé les yeux, et j'ai vu la nuit immense me regarder derrière les carreaux, puis je l'ai vue se glisser lentement dans la pièce, chargée de tout son désespoir et de sa force terrible, puis je l'ai sentie s'engouffrer au-dedans de moi et monter vers mon cœur et m'engloutir et me noyer. (PM 29)

Dans sa cellule, il se confronte toujours à "la nuit insomniaque, grosse de toutes les questions" (PM 38) auxquelles il cherche une réponse dans la lecture de Pascal.

Il trouve que le silence et la solitude sont aussi dangereux que la nuit car ils relèvent d'une "hostilité" où "il est impossible de penser" (PM 104). L'expérience de la campagne lui permet d'imaginer ce que sa femme doit éprouver chaque jour :

elle s' imagine soudain que le monde est pétrifié, qu'elle est condamnée à une éternelle dérégulation, qu'elle marche le long d'un tunnel qui ne s'ouvre jamais, ou qu'elle coule à pic, dans le vide, c'est affreux. (PM 105)

Dans ses confession envers monsieur Jean à l'infirmerie de la prison, le guide avoue que pour lui l'enfer "est cela, exactement : naviguer dans la nuit, un abîme en dessus, un abîme en dessous" (PM 124). La fin du récit le trouve en pleine nuit, fuyant l'aide des assistants sociaux, cherchant abri chez un père détesté depuis la plus tendre enfance, qu'il tuera dans la recherche de sa réponse.

La déposition du guide est juridiquement insuffisante, mais sa chute dans le crime se fait sur le mode de la confession littéraire à la Pascal. En apprenant à prendre au sérieux les questions des textes lus, il apprend aussi à créer de la littérature. L'événement qui marque le début de son échec professionnel d'où dérive la déchéance ontologique à laquelle il se confronte à la fin du

récit est le dîner chez son chef direct, Molinier. Pendant ce repas, le guide obéit à son impérieux désir de faire valoir son savoir sur Pascal :

alors moi, pour le dérider, mon cher, Pascal a écrit que la vraie éloquence se moquait de l'éloquence et que la vraie morale se moquait de la morale, ne pourrions-nous pas ajouter que la vraie littérature se moque de la littérature, et que la vraie vie se moque de la vie ? [...] Et moi qui ne puis m'arrêter. Des phrases, des phrases et des phrases. Des phrases jusqu'au vertige. Des phrases jusqu'à l'écoeurement. Des phrases en vrilles, des phrases aspirantes comme des trous noirs, des phrases que l'on dit sans y penser, sans le vouloir, et qui se révèlent, plus tard, décisives, parce que, probablement, elles disaient la vérité.

(PM)

Le narrateur a déjà franchi la moquerie de l'éloquence et de la morale dans le comportement envers sa femme et son chef, et avec le meurtre de son père il accomplit la moquerie par rapport à la vie. En ce qui concerne la littérature, cela reste à faire dans le geste par lequel Salvayre donne son livre au lecteur. Livre d'où sa voix d'auteur est muette pour laisser la parole à cet homme chez qui la parole relève de ce trou noir représenté par le point d'où son être est absent. La recherche de lui-même se rapporte à la littérature dans la mesure où elle s'inscrit dans un mouvement de recherche de ce qui s'enfuit au moment même de la décision de cette recherche même. La littérature est ainsi cette parole inutile, qui ne peut pas se taire. Qui sait qu'elle n'a rien de nouveau à ajouter sinon le luxe dont ce geste de parler relève dans la société sportive engouffrée dans les rumeurs des média tout puissants où le silence est une agression faite à l'être. L'histoire devient ainsi l'histoire de l'expérience de la littérature, étrangère à force de se produire dans un monde d'où elle est bannie^{li}.

Ce récit d'aliénation de celui qui parle par rapport à la chose dont il parle se continue dans le roman le plus acclamé de Salvayre, La compagnie des spectres. Primé du prix Novembre, le livre met en scène une mère, Rose Mélie, et sa fille, Louisiane, vivant à Créteil dans un appartement où elles se trouvent en présence d'un huissier venu dresser l'inventaire de leurs biens^{lii}. Plus que dans La puissance des mouches, l'espace paraît se diviser dans l'oscillation de la parole entre présent et passé. Maître Echinard lit son procès verbal de saisie dans le couloir de l'appartement avant d'entrer dans le salon. Les deux chapitres commencent par "Et" comme pour suggérer l'arbitraire du début et marquer la continuité de l'histoire racontée en dépit de la scrupuleuse organisation de l'espace. C'est d'ailleurs ce que les divisions entre les chapitres mettent en évidence, car le plus souvent la phrase se trouve cassée entre l'espace blanc qui désigne le passage d'un espace à l'autre, d'un discours à l'autre. Le pathétique de l'histoire des deux femmes s'accroît par le partage de leur histoire entre l'histoire individuelle, telle que les deux femmes la racontent, et l'histoire collective que la mère a vécue à l'époque du maréchal "Putain". Le voyage incessant que la mémoire hantée de la mère opère entre présent et passé se fait à travers l'inlassable flot verbal que le récit représente.

L'histoire de l'oncle Jean, le frère de Rose Mélie, tué par les jumeaux Jadre au service de la milice de Pétain, occupe entièrement la parole de la mère, tandis que Louisiane essaye, en parlant, d'amadouer l'huissier en même temps que d'apaiser sa mère et de se trouver elle-même dans cette vie déportée qu'elle vit en compagnie de la vieille femme. Mais la parole dans ce roman ne sert qu'à désœuvrer l'histoire, dans tous les sens de ce dernier mot. Dans le vacillement de la parole entre présent et passé se joue également une permanente hésitation entre intérieur et extérieur, entre dedans et dehors. Appartenant par leur style de vie au dedans, Louisiane et sa mère sont condamnées à revivre chaque jour une époque à laquelle ni l'une ni

l'autre n'ont point accès ; l'une, par le fait qu'elle y est enfermée par sa folie, l'autre, par le fait que les tragiques événements qui l'ont marquée ne sont que des repères dans le récit que sa mère lui en fait. Leur parole est de la sorte vouée à l'échec, un échec amoindri par la possibilité de parler.

Louisiane est parfaitement consciente de la fiction que le meurtre de son oncle et sa personne même représente pour elle : “oncle Jean n'était rien d'autre pour moi qu'une photo fanée accrochée au mur du couloir et le nom que je donne à tout ce qui me fait mal” (CS 21). En essayant à son tour de relater devant l'huissier le cataclysme qui a déclenché la folie de sa mère, Louisiane se rend compte aussi qu'elle ne fait que fictionaliser l'histoire de Rose Mélie :

Ma mère, qui a beaucoup souffert, habite synchroniquement le passé et le présent, car la douleur a cette étrange vertu, dis-je métaphysique en diable, qu'elle abolit le temps ou qu'elle le désordonne, cela dépend des cas. Son esprit intemporel opère d'incessantes navettes entre l'année 1943 et la nôtre, sans nul égard pour la chronologie officielle. (CS 29)

Ma mère est de ce fait constamment déphasée, constamment décentrée et littéralement anachronique. (CS 30)

Je parlais comme un livre. (CS 31)

Lectrices bien plus initiées que le narrateur de La puissance des mouches, Louisiane et sa mère font preuve d'une bonne connaissance des écrits antiques abrités, faute de mieux, dans la salle de bain. La vie de la mère se passe à lire les livres encombrant son lit et à écrire “le réquisitoire Bousquet, le dossier Darnand et ses écrits sur le maréchal Putain” (CS 25). Ces personnages habitant le passé de la mère deviennent les fictions qui hantent Louisiane :

Car je fus bercée dans mes jeunes années par les histoires de Darnand et Putain, et je peux dire qu'en somme Darnand et Putain furent mes loups, mes ogres et mes Barbe bleue, aussi angoissants, aussi caricaturaux et frappés de la même irréalité, et les récits de leurs turpitudes [...] déposèrent dans le fond de ma mémoire des images d'effroi qui perdurent encore et se dressent la nuit, pour me poursuivre. (CS 33)

L'appropriation d'un passé jamais vécu se fait par cette parole dont elle hérite ; Rose Mélie est fière de "l'éblouissante démonstration de [s]a fille" (CS 37) devant l'huissier. Louisiane, à son tour, est parfaitement consciente de son habileté à parler : elle "cause à ravir" (CS 50), se propose de "faire les honneurs" de l'appartement "avec des formules choisies, des gracieusetés exquis" (CS 51) envers Maître Échinard dont elle envie pourtant le "ton froid, impersonnel et monocorde qui [lui] semblait le comble de la distinction" à cause de l'opposition que leur ton à elles, "parfois plaintif, souvent criard, toujours exagéré et dramatique" (CS 46) constitue. La distance entre impersonnel et trop personnel, entre français et espagnol, est illustrée par la distance entre la mère de Rose Mélie et Filo, leur servante espagnole. Là où la mère échouait à répondre aux questions et peurs de sa fille, laissant voir seulement "une absence ouverte en son être où toute sa vie [...] s'engouffrait", traduite par "des mots sans âme", "des mots morts" (CS 138), Filo "avait presque toujours les mots qui font du bien" (CS 139). Elle apprend d'ailleurs à Rose Mélie et à sa mère l'art de l'injure, le "plaisir des blagues scabreuses et des plaisanteries obscènes" (CS 140) qui se transmet aussi à Louisiane, obsédée de tout ce qui touche au sexe auquel elle n'a accès, une fois de plus, que par la voie biaisée de la fiction : à travers les histoires de sa copine Nelly et les séries télévisées dont elle est friande.

La rupture de ton dans la parole de l'enfance de Rose Mélie est importante du point de vue de l'évolution de la parole de Louisiane devant le silence de l'huissier. La différence

espagnole décide du trajet de la parole de la jeune fille ; censée être une sorte de traduction littéraire des objets dont l’huissier dresse l’inventaire, strictement réglée selon les préceptes du bon français, elle commence à trahir petit à petit ses buts initiaux et, dans ce détour, engendrer une autre histoire. Toute soumise à son exercice destiné à apprivoiser tant soit peu l’huissier, Louisiane se rend compte qu’elle se trahit :

le monde où je vis n’est qu’une tricherie, une fable sinistre créée de toutes pièces par le cerveau malade de maman et qu’il peut à tout instant s’anéantir et chavirer dans le vide. Et moi avec.

Je m’interrompis net, surprise d’avoir tant parlé. Je réalisai que, malgré la répulsion qu’il m’inspirait, je livrais à l’huissier des secrets que je n’avais jusqu’ici jamais divulgués. (CS 82)

Quand elle décide de se “désolidariser officiellement de [s]a mère”, Louisiane se propose de “trouver les mots idoines. S’ils existaient.

Aucun ne [lui] vint. L’envie [la] prit alors de pousser un hurlement sauvage, un hurlement qui glacerait d’effroi la cité tout entière” (CS 119).

L’histoire de Louisiane se rapporte strictement à ce manque de paroles au moment où elle doit parler d’elle-même, à l’impossibilité de cette parole qu’elle cherche de produire chez elle. Toutes les histoires emboîtées l’une dans l’autre ne servent qu’à dénoncer, sur un ton où traits français et traits espagnols se donnent le pas, le danger de la parole dont la mère avertit le lecteur dès le début du récit. En décrivant les coups subis par Jean des frères Jadre, la mère relie la violence au désir de faire taire la parole d’autrui :

ils le frappaient à l’inverse pour détruire en lui toute possibilité de parler, ils le frappaient pour que définitivement il se tût, car pour les jumeaux Jadre la parole de ton oncle

pouvait s'ouvrir à tout moment sur quelque chose d'inouï qui serait hors de leur portée, hors en tout cas de la portée de leurs armes. Nul n'est puissant, dit maman, s'il n'empêche la parole de l'autre par quelque moyen que ce soit. Le pouvoir consiste à fermer la gueule aux autres. (CS 20)

Tout comme Jean continue de parler après sa mort à travers la voix des deux femmes, la littérature de Salvayre continue d'exister grâce à la puissance de sa voix. La voix chez Salvayre jouit de ce formidable privilège de faire proliférer sa source, de la projeter dans une origine infinie : "le plus extraordinaire, c'est que la mémoire de ma mère, au lieu de s'épuiser, s'enrichit et enfante sans cesse de nouveaux souvenirs" (CS 76). Comme la voix qui semble se multiplier dans l'énonciation^{liii}, la parole écrite s'imagine à son tour une source fabuleuse, ancrée dans un passé réel tout autant qu'imaginaire, grosse de ses innombrables possibilités.

Ces possibilités se multiplient dans le processus de recensement des événements passés qui viennent troubler le discours dans le présent. On a déjà vu comment l'intertexte pascalien désoeuvre l'histoire du gardien dans La puissance des mouches et comment les lectures des textes anciens paraissent dicter le chemin langagier à prendre dans La compagnie des spectres. Dans La conférence de Cintegabelle, le narrateur conférencier se propose d'entretenir les Cintegabellois de la conversation, aspect extrêmement déchu de la vie quotidienne auquel le conférencier se propose de remédier. Aux transitions organisées de manière spatiale dans le livre précédent correspondent des divisions en fonctions des divers principes que le conférencier attribue à une vraie conversation. Si la jeunesse de Louisiane permettait d'approcher dans le roman toute une thématique du corps, la mort de sa femme Lucienne facilite au narrateur de La conférence de Cintegabelle toute une réflexion sur le corps qui joue le rôle de l'espagnolisme dans d'autres romans.

Être marié à Lucienne équivaut pour le narrateur à être réduit à un mutisme complet ou à soliloquer, vu les limites extrêmes du vocabulaire de la femme. Obèse et quasi analphabète, Lulu guide à sa manière le discours du conférencier. La lourde présence du corps de la femme lui inspire des pensées ontologiques :

Vous l'avez remarqué, j'ai parlé de personnes, non de spectres. Pourquoi cette précision [...] ? Parce que nos enfants grandis dans un monde fictif, nos enfants fous d'écrans et d'images virtuelles sont en voie d'oublier ces vérités sacro-saintes, à savoir : premièrement, que nous sommes fait d'un corps équipé d'appendices sensibles, les miens tout particulièrement, quand à ceux de Lucienne, n'en parlons pas [...] ; deuxièmement, que ces appendices sensibles affectent constamment notre esprit et notre langue ; et troisièmement, que, privés de leurs conations, notre esprit et notre langue se racornissent, s'étiolent et finissent pas crever. (CC 30)

Comme le narrateur le devine non sans sagacité, sa parole est affectée par la longue "conversation" qu'il a menée tout le long de sa vie avec sa femme. L'interaction entre les deux époux est extrêmement pauvre, comme si la présence pléthorique du corps de la femme entraînait un amoindrissement de sa parole. Aussi arrive-t-il à louer les vertus du silence que l'autre doit offrir en tant que don ; lui, il en bénéficiait largement car Lulu "avait cette générosité peu commune de [lui] offrir son silence, pendant des jours entiers, un silence à peine troublé par son broiement masticatoire et de faibles éructations" (CC 40).

L'éloge de la conversation se fait dans ce discours où "les grands mots" (CC 40) que le narrateur chérit côtoient les gros mots que Lucienne aimait en particulier et qui émergent maintenant dans le discours du conférencier pour troubler le bel ordre tout français de la conférence. En se les rappelant et essayant de définir la dette envers sa femme, le conférencier

loue l'habileté de sa femme de lui "dire où commence et s'achève l'impénétrabilité d'un discours qui a rompu ses amarres avec le tangible" ; plus encore, cela influence la centralité de l'histoire par rapport à elle-même : "Il me semble, ma regrettée, que les marges, dans cette histoire, sont assez difficiles à cerner" (CC 55), constate le conférencier, en sentant comment ce qu'il raconte lui échappe justement par ce qui était censé l'attacher définitivement au concret : le corps de sa femme.

Il lui arrive par la suite de douter, de se contredire sans cesse :

Le mystère d'un discours procède de sa justesse, non de son obscurité. Voilà un axiome bien senti, mais dont je me prends soudainement à douter. Qu'est-ce qui m'arrive ?

Continuons. (CC 57)

Tout compte fait, ce conseil est idiot. Et risque d'entacher ma conférence que je veux en tout point exemplaire. (CC 58)

je me laisse emporter, et pour un peu, je m'en convainrais moi-même. (CC 66)

Par la suite, ces deux individus [vous-même et un habitant de la Cité des Acacias] se rencontrent et l'histoire impossible entre eux peut commencer. Toujours les mêmes apories ! Mais les redire me soulage. Vous pensez [...] que je me contredis ? Que je prêche pieusement l'élan vers l'autre, pour le déclarer aussitôt impossible ? Et quand bien même l'élan vers l'autre serait chose impossible, faudrait-il pour autant y renoncer ? (CC 66-67)

Tout en s'avancant parmi ses principes de conversation, sous la même forme monologuée que du vivant de sa femme, le narrateur semble identifier la source mouvante de son discours : sa femme, morte maintenant, dont il respecte le silence "religieusement" (CC 122) car il lui permet d'affronter tous les mots qu'il n'a pas pu échanger avec elle. Les derniers remerciements envers

Lucienne se font dans un langage très soigné, bien littéraire, qui garde pourtant la trace du passé, du corps et de sa mort : “Tournez à gauche. Et entrez au Café des Ormes. Avec ou sans vos morts. Je vous y attends. Pour converser. C’est la seule façon de résister.

À tout de suite” (CC 123).

Cette forme de résistance est celle de l’histoire racontée, belle conférence diminuée constamment par le souvenir de la mort et du sexe qui agacent sans cesse l’ordre tout français de l’exposé.

Comme le guide de La puissance des mouches, le conférencier trouve que la conversation a pour correspondant parmi les figures mathématiques “la tangente” :

Prenez un mur. Essayez de lui parler en face. Les gardiens du mur vous soupçonnent aussitôt des pires choses et vous forcent à faire demi-tour. À l’inverse, approchez-vous de lui, tangentiellement, d’un pas de promenade, et glissez-lui, mine de rien, quelques mots à l’oreille. Le mur est bouleversé. (CC 45)

La tangente que le gardien de musée voyait comme le trait d’une âme littéraire est la même que la tangente favorite dans Contre, spectacle où Salvayre se produit en tant qu’auteur lisant ce qu’elle écrit^{liv}, et aussi que la tangente du conférencier qui prétend parler de la conversation tout en réglant ses comptes avec un passé sans histoire, en créant cette histoire au fur et à mesure qu’il parle. Le bouleversement du mur sous-tend ce désœuvrement que la parole produit au niveau de l’histoire et incorpore tous les déports que l’histoire subira en fonction de chaque auditeur.

Tout comme La compagnie des spectres est le roman le plus acclamé de Salvayre, Les belles âmes est celui qui a essuyé le plus de critiques. L’auteure identifie cela comme une “dénégation” par rapport à la “faillite dans le système” (Bonnet). Ce système comprend aussi l’institution littéraire à laquelle Salvayre s’attaque de nouveau dans ce roman. Si l’intertexte

utilisé était auparavant littéraire, dans Les belles âmes l'écrivaine se propose de montrer "qu'on n'est pas tout à fait propriétaire de sa langue", qu'un "discours prétendument singulier" peut n'être que "la voix de l'opinion" (Bonnet) ; l'histoire se trouve sans cesse bousculée par une parole menacée sans cesse par une plus-value ou par une dévaluation imprévues.

On est habitué à trouver dans ces romans des personnages tourmentés, hantés par le passé, incapables de vivre le présent ou de se projeter dans un avenir quelconque. Dans Les belles âmes l'histoire se déroule entre des personnages extrêmement antagoniques ; mais le pôle positif, celui que le titre désigne, trouve son autorité corrodée par la simple proximité de l'autre pôle. Les "belles âmes" sont les visiteurs embarqués dans le bus de l'agence Real Voyage, qui veulent voir en cinq jours "l'Europe des démunis" (BA 11). En dépit de la critique sociale que Salvayre y entame comme dans les autres romans, ce récit reste, jusqu'à ce moment, unique du point de vue de la construction romanesque. C'est bien la première fois où une narratrice omnisciente s'engage à nous raconter une histoire à laquelle elle reste étrangère, qui intervient ironiquement dans le texte pour rappeler au lecteur son rôle et son pouvoir dans l'histoire. À l'intérieur de l'histoire elle a pourtant un correspondant, l'accompagnateur, et une seule sympathie : Olympe. L'accompagnateur, ancien séminariste qui décide de changer de carrière, ouvre le roman :

Ici le jour ne ressemble pas au jour. Le jour est comme un morceau délavé de la nuit.

L'accompagnateur, par ces mots, veut gifler les esprits. Il a l'âme d'un prêtre, prompte à redresser, à faire peur. Prompte à violer les consciences, eût dit celui que je ne peux nommer. (BA 11)

Sorte d'ombre fantasmagorique, parodique de l'auteure, l'accompagnateur partage avec elle cette sympathie qu'il a pour le côté nocturne, caché des êtres, incarné par le personnage d'Olympe.

L'entrée de la jeune fille en scène se fait par l'intermédiaire de Jason, animateur du groupe, qu'elle appelle petit ami ; le groupe lui accorde le privilège de les accompagner pour enlever l'inconvénient de voyager à treize.

L'accompagnateur et Olympe sont les seuls deux personnages dans le cas desquels la narratrice choisit de renforcer le caractère imaginaire :

Il [l'accompagnateur] est le seul sur cette terre, en dehors de moi qui l'invente, à lui trouver un quelconque intérêt. (BA 18)

Dans l'ordre du valoir, Olympe est un zéro à gauche. Et n'a pas voix au chapitre. Comme dans ce roman. Où elle n'est qu'une pièce ajoutée.

Olympe ne compte pour rien. Si je ne l'avais pas inventée, elle aurait vécu sa vie de rien sans que nul, jamais, n'en fit le moindre cas. Et je ne suis pas peu fière de lui donner une existence. Mais je crains de la blesser, ou pis, de la faire disparaître. Je sais qu'un faux mouvement, une parole injuste pourraient l'anéantir, tant elle est insignifiante, tant sa vie est ténue, tant elle lui appartient peu. (BA 19)

Olympe est le personnage qui ne parle pas, que les autres ignorent, pour la plupart, sauf dans de rares cas où l'attention qu'on lui accorde est dictée par des règles morales envers les pauvres ou les simples, règles chères au groupe de bourgeois en train de découvrir le monde de la pauvreté. L'attention que l'accompagnateur lui voue, doublée de celle de l'auteure, se nourrit dans une compassion engendrée par le pouvoir d'Olympe de rêver, de se créer un monde sans rapport avec le réel. En parlant de ses désirs dans la vie, la jeune fille mentionne que sa mère est "voyante et télépathe", version en noyau de Mila, que le nom de son grand-père était Socrate "et Olympe, sottement, s'enorgueillit de cette fictive ascendance". Comme Salvayre, Olympe est capable de s'inventer une histoire et de fabuler de par l'héritage maternel : "Sa mère

a hérité quelques-uns des dons fabuleux du grand-père”. L’absence du père est atténuée et justifiée à la fois par la présence mythologique de ce grand-père inconnu dans l’image duquel Olympe peut forger “son histoire” (BA 63).

L’histoire que la narratrice-auteure raconte se meut insensiblement des “belles âmes” vers le récit sans mots d’Olympe. Tout ce qu’elle a pour manifester sa présence dans le monde et dans le texte est son désir de beauté, qu’elle trouve partout et que les autres ne trouvent nulle part, qu’elle partage avec l’auteure en même temps que la conscience de ne pas avoir les mots qu’il faut pour exprimer la beauté du monde :

Olympe aussitôt arrête de dire que c’est beau. Mais ses yeux pétillent de joie. Une joie toute pure, qui éclaire son visage et fait ses yeux plus noirs, ardents, plus doux. Une joie dont je voudrais que le monde fût fait. (BA 70)

La joie d’Olympe a pour correspondant négatif l’attitude blasée des touristes, leur incapacité de trouver le bonheur autrement que dans des activités mercantiles. Dans ce groupe Salvayre a choisi de placer aussi un personnage d’écrivain, Flauchet, que les autres voient comme rasant. Sa présence, si vulgaire soit-elle, permet à l’auteur de parler de littérature :

L’écrivain va essayer d’extorquer à Jason tout ce qu’il peut lui extorquer car il croit stupidement qu’à coups de mots extorqués et de vies extorquées il saura extorquer à la Littérature son mystère. (BA 72)

La narratrice, pour sa part, se propose de raconter l’histoire “tout en essayant de respecter le mode narratif, à savoir : progression continue des événements, entrecoupée de péripéties propres à tenir le lecteur en haleine, et happy end final, suivi d’un long silence”. Mais malgré ses soins, voici que d’une certaine façon les personnages s’émancipent du pouvoir que s’arroge la narratrice ; le chauffeur Vulpius, en réfléchissant à l’attitude des touristes devant sa cité à lui,

arrive, “au mépris de toute vraisemblance”, à trouver que “la cité, son appart et sa femme lui [sont] devenus insupportables^{lv}” (BA 107).

Devant l’invasion progressive de l’horreur d’un social manqué, incarnée par la banlieue de Milan, les personnages voient soudain les abîmes qui les séparent ; Jason devient la cible de l’hostilité d’Odile, de M. Défosse, de M. Joubert, de Lafeuillade, car son “langage est inacceptable” (BA 116), tout comme le langage de Salvayre qui sera condamnée par la critique lors de la parution du livre. L’enjeu de ce langage réside tout dans le personnage d’Olympe, dans son pouvoir de se taire, de faire de son silence ce qui vaut le plus dans le langage ; elle “aime les secrets. Avez-vous compris qu’elle porte le mien ?” (BA 125), demande la narratrice-auteure vers la fin. Olympe “a des yeux qui vous regardent comme la nuit vous regarde” (BA 124), avec le pouvoir de laisser passer dans ce regard toute la complexité vierge des choses que la littérature est condamnée à entamer sans arrêt. Olympe est le “miracle du roman” (BA 133), le mystère qui décide la narratrice à revenir en arrière, à recommencer l’histoire de la littérature :

Pour un happy end, c’est raté !

Un dernier mot, Olympe, avant de te quitter. Tu vas me manquer. Tu me manques déjà.

Tu me manques. (BA 139)

Le désœuvrement du livre

Tous les romans de Salvayre exhibent une voix et une histoire, mais ses trois derniers romans montrent aussi une préoccupation grandissante pour l’écriture. Passage à l’ennemie (2003) est constitué des rapports rédigés par l’inspecteur Arjona avant qu’il ne déserte pour la littérature, La méthode Mila (2005) nous est racontée par Arjona qui décide d’écrire un livre pour réfuter la méthode cartésienne, Portrait de l’écrivain en animal domestique (2007) est le récit d’une écrivaine chargée d’écrire la biographie du magnifique Tobold, roi du hamburger.

L'oralité des voix des narrateurs ou narratrices des premiers romans devient de plus en plus scripturale, comme s'il fallait à Salvayre interroger la manière dont une voix pourrait s'inscrire dans la littérature. Ce souci existe sans doute dans Les belles âmes où les références à l'écriture restent plutôt accidentelles, par comparaison avec ces trois derniers récits où écrire devient central.

L'inspecteur Arjona infiltre un groupe de jeunes délinquants de la Cité des Arcs à Combeil et ses rapports, avec l'ajout d'une épigraphe, constitue la matière de Passage à l'ennemie. L'ennemie serait sans doute Dulcinée, jeune silencieuse dont l'inspecteur s'éprend petit à petit. Mais aussi la littérature elle-même, vers laquelle le policier se dirige à travers la rédaction de ses rapports. Parente proche d'Olympe, Dulcinée constitue pour le narrateur une sorte de point aveugle, de centre décentré qu'il se trouve en mal d'appréhender :

Quelque chose du comportement de Dulcinée lui [à Arjona] échappait qu'il était incapable de vaincre. Quelque chose d'insoupçonné, d'imprévisible, d'étranger à ses schèmes, d'attentatoire à son bon sens. Quelque chose de non conforme à l'ordre naturel des choses. Déconcertant. Hors du nommable. Quelque chose d'inhumain et d'incompréhensible qui le laissait aussi désemparé qu'un enfant. (PE 74)

Croyant jouer le rôle d'un policier sous couvert, Arjona aboutit à constater l'échec du discours policier qui s'avère inefficace à lui assurer le succès sentimental. L'initiation à la vie délinquante se fait par les drogues, par les lectures que l'étudiant Wallenstein lui indique, et par l'expérience qui lui fait épouser le personnage qu'il croyait être (PE 113). Sa quête change de but : censé découvrir les activités délictueuses du groupe, il commence à rêver de dévoiler les secrets que le silence de Dulcinée doit sans doute couvrir. Dans ce but il se propose de procéder à "la modernisation" (PE 90) du discours policier, en soumettant par écrit à ses supérieurs son projet

de “bouleverser progressivement les règles [du rapport traditionnel] afin de rendre à ses botes dites blanches l'éclat resplendissant de la pure vérité” (PE 89).

De la sorte les écrits d'Arjona deviennent de plus en plus marqués par cette quête don quichottesque du secret de Dulcinée. Son langage commence à s'affranchir des contraintes du genre dans le développement d'une réflexion sur la langue et sur la littérature. L'adoption du discours littéraire s'écrit dans la mention “Rapport non envoyé” qui précède un nombre croissant des rapports du policier, inscrivant de cette manière sa propre entrée dans la littérature, domaine de “l'incommensurable” (PE 100), d’“une énigme [...] qu'il n'arrive en rien à résoudre” (PE 119) mais qu'il transfère à la jeune femme, douée, selon lui, des qualités de la nuit” (PE 143). Cette réflexion sur la littérature et sur le langage littéraire passe par une pensée sur les livres, en l'occurrence sur le sien, qu'il évite plutôt qu'il n'aborde ; en décrivant comment Dulcinée “se meut [...] dans un monde de grâce”, Arjona aboutit à relier le silence de la femme à son propre livre : “Peut-être, précisément, parce qu'elle ne parle pas. Puisque la parole des hommes est toujours imparfaite, boiteuse et malhabile. Toujours un peu ratée. Toujours un peu minable. Excepté dans les livres. Et encore” (PE 142). Si Arjona et Salvayre choisissent de ne pas mettre de signe de ponctuation après “encore”, c'est pour laisser au lecteur la tâche de juger de la difficulté de cette réflexion qui se fraye néanmoins un chemin dans l'écriture, sur le caractère incessant que cette pensée suppose d'emblée.

Dulcinée et la littérature représentent cette nuit obscure, ce côté inhumain auquel le discours policier ne donne pas accès à Arjona. Aussi entreprend-il de se réformer par la pratique d'un discours capable de lui fournir une possibilité de toucher au cœur de la jeune femme mais aussi à la littérature. Cet exercice lui donne la conscience “qu'il se reconstitue à mesure qu'il devient plus fragile, rêveur, plus obscur, incertain” (PE 124), “qu'il a le sentiment que la relation

des événements de sa vie, jour après jour, telle qu'il l'écrit à l'adresse de ses supérieurs, est en train de faire de lui un autre homme" (PE 147). Sa vie passée, d'inspecteur de police, marié, obéissant strictement aux ordres de ses supérieurs, est oubliée dans la création de cette nouvelle vie où l'écriture joue un rôle primordial. Devenant "le traducteur d[u] silence" (PE 154) de Dulcinée, il arrive, comme les autres narrateurs, à inventer un père à la jeune femme, "Plus romanesque. Plus cruel. Plus vrai" (PE 176). Cet épisode lui ouvre finalement la porte que le discours policier lui avait défendue, mais aussi la porte de la littérature :

j'envisage, dans les mois à venir, de me consacrer à l'art d'écrire, lequel a commencé de naître avec la rédaction de ces rapports secrets, assez peu littéraire en eux-mêmes, il faut en convenir, mais où se manifestèrent les premiers signes de ma nouvelle vie, rédaction qui va se prolonger, je l'espère, dans des formes plus sophistiquées et dans un genre plus romanesque. (PE 199)

Si peu romanesques qu'ils soient, ces rapports sont pourtant la matière du livre Passage à l'ennemie, paru chez Seuil sous la signature de Lydie Salvayre, dans la rubrique "roman". Le livre issu d'on ne sait où raconte la naissance d'un écrivain portant le nom de ce père andalous qui hante l'écriture salvayrienne, dans la recherche de cet espace où on peut désertier pour rejoindre le camp de la nuit, du dehors, du luxe et du rien, qui est la littérature.

Le narrateur de La méthode Mila subit lui aussi ce même processus de devenir écrivain par une approche de l'infini que l'être de l'autre constitue. Vivant avec sa mère malade, obligé à la soigner, à voir son corps de vieille tous les jours, Fausto Arjona veut se munir contre ces images du corps de sa mère par l'assimilation des bons préceptes cartésiens, considérés comme inhérents aux Français. Sauf que sa nature double que son prénom indique l'en empêche. Et il se peut très bien que tout vienne de son nom, trop espagnol, de cette histoire partagée entre

l'Espagne des parents et sa France à lui. Il pense que la pensée cartésienne élimine tout ce qu'il y a "de l'impromptu, du diffluent, du saugrenu, de tout l'incirconscrit qui ne cesse pas d'être" (MM 98). C'est ce que le narrateur désigne comme "cet endroit de soi qu'on appelle l'Espagne" (MM 103), et que Mila, voyante dans son village, va l'aider à découvrir. Il s'agit cette fois-ci d'un narrateur plus averti, moins enclin à se tromper dans ses diverses lectures, plus lucide envers lui-même et les autres. Tout conscient qu'il est de la façon dont Mila malmène "l'histoire officielle" (MM 115) dans l'élaboration de l'histoire du père, identifié par la voyante avec le poète al-Jahan, Fausto Arjona avoue en être séduit :

J'étais conscient du ridicule de la chose.

Néanmoins, l'évocation par la voyante de mon fabuleux lignage, tout fantaisiste, étourdissant, chimérique et invraisemblable qu'il fût, m'apportait, sans que je comprisse pourquoi, je ne sais quel souffle d'orgueil dont j'avais depuis longtemps oublié la saveur.

Fiction pour fiction, celle que Madame Mila m'inventait me plaisait davantage que toutes celles, misérables, que les médias refilaient aux hommes de mon temps. (MM 116)

Tout en lui filant l'histoire de son père Arabe, Mila le familiarise à tout le décor de "son cinéma" (MM 117) auquel correspond, au niveau de la vie sociale intradiégétique, l'histoire des Roms qui bouleverse les belles âmes du village et qui prend toute l'attention de la voyante pour une certaine période. Le viol que sa fille Perline subit la met face à un univers incompréhensible ; la voyante s'efforce de lire les événements malheureux qui y ont concouru comme un livre, à reprendre "inlassablement le récit des événements", à chercher "le mobile sous le mobile, le sens caché sous le sens, le sombre secret du destin" (MM 158). La souffrance de Perline, de Mila et par conséquent de la vieille mère, délaissée par la jeune fille, provoque une réflexion chez le

narrateur sur tout ce que la méthode cartésienne ignore, dans sa superbe. Le “trou noir” (MM 68) auquel il se livrait en pensant à Descartes est identifié maintenant avec

la mélancolie, cette mort continue qu’aucune mort n’apaise, ce déchirement muet étranger à toute raison, cette douleur démesurée au regard de laquelle tout paraît risible, frivole et sans substance. (MM 161-162)

Fausto avoue avoir été séduit, dans les fictions élaborées par Mila et dans le décor qu’elle avait créé pour lui, par le “houleux adultère” entre la raison et l’irraison, par ce désir d’obéir non seulement à l’exigence du sens, mais aussi à ce qui échappe à cette exigence. Il arrive finalement à analyser rétroactivement sa passion pour Descartes et perçoit, dans son attraction pour Mila et ses histoires, le miracle que le principe cartésien “Le monde est un fable” signifie. Il peut, grâce à la souffrance de la voyante, s’adonner lui-même à créer des fictions pour elle,

cette sorte fabuleuse de mensonges dont elle [lui] avait donné le goût, [...] cette sorte de mensonges qui révélaient la vérité illogique des choses, leur vérité mouvante, leur vérité fuyante, une vérité à laquelle Mila donnait quelquefois le nom poétique d’Espagne, d’autre fois celui, désenchanté, de Dulcinée. (MM 197)

Finalement amoureux d’elle, Fausto Arjona décide, sous l’empire de ses nombreuses lectures “sur l’Espagne arabo-andalouse” (MM 201), d’écrire. Ce qu’il écrit, c’est sa fiction de Mila : “M’agrippant à Mila, qui n’était, me disais-je, que ma propre fiction. M’agrippant à la fiction Mila comme un noyé à l’arbre qui dérive” (MM 213). De la sorte, le livre La méthode Mila n’est que la transcription faite par le narrateur de la méthode que la voyante avait adoptée pour éviter de tomber dans la sécheresse du cartésianisme français. Le miracle de Mila n’est qu’un “presque

rien” que la femme “appelle le *duende*” et que le narrateur essaie d’expliquer de manière détaillée en y incluant ses “brouillards” :

Ce presque-rien qui désigne à la fois cet excès perpétuel, et cette faille, monsieur, par où s’engouffre l’ombre, cette part sans mesure de l’être, son noyau dur, son code archi-secret, indéchiffrable, ce qui infiniment nous hante et infiniment nous fuit, ce qui reste sans nom, ce qui ne peut se concevoir, je ne sais comment dire. [...]

Il vous a manqué cet élan espagnol, cet élan sans mesure vers ce qu’on appelle l’impossible. (MM 222)

Salvayre se fait de la sorte héraut de cet impossible auquel la littérature a accès. En parlant de sa croyance en la vérité que la littérature doit poursuivre, l’auteure se réfère à la poursuite de ce que les mots ont mal à contenir, à ce que le silence laisse exprimer, à toute la zone d’indicible, d’impossible grâce à laquelle la littérature continue de vivre, qu’elle ne peut pas nommer mais qu’elle n’arrête de convier^{lvi}.

Si les dernières pages de La méthode Mila laissent le lecteur sur la décision d’écrire le livre éponyme, le dernier roman, Portrait de l’écrivain en animal domestique, publié en 2007, ouvre sur une écrivaine engagée par Tobold, le roi du hamburger, à “écrire son évangile contre rétribution” (PEAD 9). La décision d’écriture est déjà imposée à l’écrivaine au début de la narration, comme si écrire relevait d’une décision impersonnelle. Sauf que le produit change : si au début il est l’évangile de Tobold, il devient, vers la fin du récit, “une fiction” (PEAD 225) qui rejoindrait les “taciturnes récits” où la narratrice-écrivaine choisit de “noircir les choses, et ce pour les rendre plus éclatantes et belles, plus extrêmes, plus espagnoles, *sol y sombra*” (PEAD 108). Le livre se déporte, semble flotter entre la décision initiale et celle finale, se désœuvrera dans cette recherche de l’enjeu de l’écriture.

Ironiquement, Tobold guide le travail de l'écrivaine plus que celle-ci ne se l'avoue. En lui indiquant son devoir, il met l'accent sur la forme : "Vous l'écrivez en écrivain, vous arrondissez, vous enjolivez, vous y mettez la forme, c'est votre boulot, que je sache" (PEAD 31). Mais cette mise en forme s'avère être bien plus compliquée. En l'appliquant, l'écrivaine tombe dans son propre piège :

c'était, je crois, ce que Tobold attendait de moi, [...] que j'en rajoutasse des couches et des couches sur le faux dans l'espoir qu'il fit vrai, selon la méthode baroque, fort appréciée des Hispaniques qui sont tous des exagérés, mais tenue en suspicion par les Français, qui ne plaisantent pas, comme on le sait, avec le sens de la mesure. (PEAD 74)

La domestication de l'écrivaine se fait donc non dans les termes d'une adoption par Tobold, mais d'une adoption par elle-même ; tout en notant les remarques du maître du hamburger, elle arrive à problématiser son propre statut. Comme Tobold n'arrête de courir après l'argent qui lui a manqué en tant qu'enfant, elle ne fait que réinventer son passé dans ses récits (PEAD 108) ; elle commence à se rendre compte de ses propres faiblesses par rapport à l'argent et au luxe (PEAD 96), de la disproportion qu'il y avait entre ses "idéaux littéraires et les mesquineries" (PEAD 78) auxquelles elle doit se soumettre, de son incapacité de "dire merde de vive voix à un marchand de hamburgers", elle, "l'écrivain de toutes les rébellions" (PEAD 79). Plus encore, le début de ce qu'elle appellera la folie de Tobold la met dans un état de doute par rapport à ce qu'être écrivaine dans le monde signifie :

Mais peut-être, après tout, était-ce moi qui retardais d'un siècle ? me dis-je. Peut-être étais-je totalement has been, accrochée au passé le plus mort, comme Tobold me l'avait souvent reproché, d'ailleurs, disait-il, tous les écrivains sont has been, ils se croient supérieurs alors qu'ils sont complètement dépassés, complètement à la traîne dans la

marche du siècle, complètement largués et toujours à défendre des causes perdues, c'est pitié.

[...] Peut-être nos pensées étaient-elles devenues incompréhensibles à la plupart des hommes, perdues ? Et la folie, l'obscurité, du même coup, s'étaient-elles rangées dans notre camp ? (PEAD 188)

Malgré l'évidente auto ironie que l'auteure s'y adresse, il est important de noter que ces remarques s'insèrent dans le récit avant que la crise de Tobold ne se déclenche et que cette position suggère déjà la conversion de l'intention de la narratrice. Les deux métamorphoses, celle de Tobold et celle de l'écrivaine, s'accompagnent et s'éclaircissent réciproquement. Tout comme la narratrice se convertit au luxe et fléchit de plus en plus sous la pression d'un monde mercantile auquel elle se croyait auparavant insensible, Tobold commence pour la première fois dans le récit à douter de lui-même et des principes choisis, à vouloir jouir d'une vie et d'un sommeil simples, à accepter même, lui qui a engagé une écrivaine pour écrire son évangile, qu'on ne peut pas "monnayer le talent d'écrire, et que tout l'or du monde ne saurait suffire à acheter l'art de tourner une phrase" (PEAD 215). Nouvelle ironie : la décision de la narratrice de convertir la narration en fiction se fait quand son esprit revient à lui-même, mais cela ne se produit que suite au "désespoir mortel qui avait déferlé sur Tobold" (PEAD 225). Le trou noir de Fausto Arjona revient hanter ce récit sous la forme de ce désœuvrement de Tobold qui rend possible l'écriture d'un livre lui-même désœuvré, censé parler de Tobold mais qui, en ce faisant, ne parle que de l'écrivaine, de l'écriture, de la littérature.

Salvayre reconnaît, dans son interview avec Thierry Guichard, sa croyance à la vérité de la littérature, mais ce serait erroné d'y voir un retour à la représentation traditionnelle. La vérité de la littérature se rapporte à ce vacillement de toute chose entre être et paraître, entre silence et

parole, entre excès et mesure, entre l'Espagne et la France. Si le pays d'adoption lui a offert ce merveilleux instrument qu'est la langue, le pays des parents lui offre une échappée à la mesure que cette langue est censée apporter au discours, un trou d'où toutes les fables du monde pourraient sortir. Tobold ne change pas, il change seulement de registre en choisissant à la démesure de la langue la "fidélité" de la photographie. Mais dans la description de la photographie qui clôt le roman et qui fournit, comme l'écrivaine nous l'indique, 10 millions de dollars au couple adonnée à la charité, Tobold pose "un baiser sur le front d'un enfant somalien [avec] d'immenses yeux noirs qui reflétaient toute la nuit du monde" (PEAD 235). Cette nuit, ou la mélancolie de La méthode Mila, ou Dulcinée de Passage à l'ennemie, ou Olympe des Belles âmes, ou la photo de Jean dans La compagnie des spectres, toutes ces images incarnent fortement cette espagne intérieure, ce gouffre où l'être se cherche sans cesse, où la vérité ne trouve plus son sens, où le silence est plus riche que toute parole, où seulement la littérature peut jeter un regard furtif, se permettre d'y errer dans un mouvement de ressassement éternel, toujours neuf de par cette répétition incessante.

Notes

ⁱ Gerald Bruns mentionne cette objection qu'on lui a faite lors d'une conférence de la Société de Phénoménologie et de Philosophie Existentialiste, objection qui vise l'originalité de certaines idées de Blanchot. En y répondant, Bruns parle de la difficulté de distinguer entre certains textes de Bataille, Blanchot et Levinas, surtout les textes composés dans les années 1940. En outre, l'auteur soutient que même si certaines idées sont empruntées à d'autres textes et penseurs, Blanchot en fait quelque chose de complètement original (Bruns xxiv).

ⁱⁱ La remarque dont Blanchot parle concerne le fait que "l'artiste, ne terminant son œuvre qu'au moment où il meurt, ne la connaît jamais" (EL 16). Pour des raisons d'économie, je vais abrégé les titres des textes de Blanchot les plus utilisés (EL – L'espace littéraire, LV – Le livre à venir, PF – "La part du feu").

ⁱⁱⁱ La notion de circularité dans l'écriture de Blanchot a été abordée de manières différentes par différents critiques, dans des buts très différents. Brian Fitch parle d'"une espèce de circularité" au niveau du rapport qui s'établit entre récit et événement dans l'analyse du comportement d'Ulysse (19). John Gregg aborde la relation circulaire que Blanchot instaure entre l'écriture et la lecture critique pour suggérer que cette circularité mine toute prétention de suprématie d'un côté ou d'un autre (8). Paul de Man montre dans son article "La circularité de l'interprétation dans l'œuvre critique de Maurice Blanchot" comment l'oubli de l'échec précédent chez l'écrivain qui commence un livre de nouveau se base sur la lecture que Blanchot dénie à cet écrivain même (549-551).

^{iv} En parlant de l'exclusion de l'écrivain du sein de l'œuvre, Blanchot écrit: "Les forces ne lui font pas défaut, ce n'est pas un moment de stérilité ou de fatigue, ou bien la fatigue n'est elle-même que la forme de cette exclusion. (EL 59)"

^v En analysant le rôle des éléments accessoires par rapport aux œuvres d'art, Derrida affirme que le parergon est "précisément un détachement mal détachable" (La vérité en peinture 67). On pourrait se demander comment les écrits de Blanchot souffriraient si l'on en éliminait le désœuvrement.

^{vi} Dans son article sur "La pensée du dehors," Michel Foucault décrit le processus de dissolution du sujet parlant, la pensée n'exprime plus aucune intériorité sinon celle qui n'est qu'une intériorité de l'extériorité. En reprenant l'argument de Foucault, Gilles Deleuze écrit: "Le dehors n'est pas une limite figée, mais une matière mouvante animée de mouvements péristaltiques, de plus de plissements qui constituent un dedans: non pas autre chose que le dehors, mais exactement le dedans du dehors. [...] Le dedans comme opération du dehors: dans toute son œuvre, Foucault semble poursuivi par ce thème d'un dedans qui serait le pli du dehors" (Foucault 103-104). Emmanuel Levinas donne la même interprétation de ce que le dedans devient dans les écrits de Blanchot: "the outside is not the distant. It is what appears – but in a singular fashion – when all the real has been denied: realization of that unreality" (Proper Names 131).

^{vii} Dans “La littérature et le droit à la mort,” Blanchot montre comment, dans la lecture, le livre qui était “la pure traduction de lui-même” devient “l’œuvre des autres” (PF 310). Le pur espace subjectif tel que l’auteur croyait traduire devient une extériorité déconcertante où il se reconnaît tout en ne se reconnaissant plus.

^{viii} Il parle de Rilke, Hölderlin, Mallarmé, mais aussi de Rousseau, de Goethe, mais aussi de Musil, mais aussi de Joubert, de l’écrivain qu’il n’est jamais devenu.

^{ix} Dans son entretien avec Minh Tran Huy, Laurent avoue avoir initialement conçu *Ne pas toucher* comme “une réécriture de *La princesse de Clèves*”.

^x Voir “Redonne après maldonne” p. 161.

^{xi} Pour des raisons d’économie, je vais abrégé les titres des romans osteriens comme il suit : Dans le train (DT), L’aventure (A), Le pique-nique (PN), Le pont d’Arcueil (PA), Les rendez-vous (RV), L’imprévu (I), Loin d’Odile (LO), Mon grand appartement (MGA), Paul au téléphone (PT), Sur la dune (SD), Une femme de ménage (FM), Volley-ball (VB).

^{xii} Louis du Pique-nique montre de manière burlesque le peu d’indices dont on a besoin pour créer une existence. En attendant l’appel de la femme qui doit téléphoner à son ami Dujardin chez ce même ami, Louis pèse la possibilité que cette femme n’existe pas : “La femme dont son ami attendait l’appel, en fait, pouvait aussi bien ne pas être. En revanche, guettant au domicile de Dujardin son appel, et ne le recevant point, Louis recueillerait la preuve, difficilement réfutable, qu’elle n’appelait pas. Et, prolongeant son attente, qu’elle ne l’avait point appelé. Et que, par un tel désistement, qui est une forme de l’être, elle accédait indéniablement à l’existence” (PN 170).

^{xiii} Beryl Schlossman, dans son article “Loin d’Odile, c’est fini ou l’amour impossible”, essaie même d’établir un classement : “L’objet est menacé pas le vide, peut-être, mais moins que la femme, encore moins menacée que l’homme” (77).

^{xiv} Si Marie-Laure Delorme est prudente, en disant qu’avec À la fin Laurent fait “un petit pas vers l’intime”, d’autres critiques sont beaucoup plus catégoriques ; Daniel Martin trouve qu’“À la fin marque une rupture dans l’œuvre d’Éric Laurent”, Fabrice Gabriel qu’“À la fin semble rompre en effet avec un certain esprit narratif, ludique et distancié, qui caractérisait ses six livres précédents”, étant essentiellement un “roman atypique”.

^{xv} C’est ainsi que Nelly Kapriélian se demande pourquoi “on ne compte jamais Éric Laurent parmi les auteurs d’autofiction”.

^{xvi} En analysant l’engouement des critiques pour certaines notions comme “école de Brive”, “romanciers impassibles”, “minimalistes”, “autofiction” qui toutes ont fini par se ressembler sous la généreuse bannière du postmodernisme, Dominique Viart remarque que ce dernier concept “conjugue deux défauts rédhibitoires : il est relativement confus puisque les définitions que l’on en donne ne s’accordent pas entre elles. [...] En outre, il

convient assez mal à la littérature, à quelques rares exceptions près”. (Le roman français aujourd’hui 16)

^{xvii} Dans son entretien avec Minh Tran Huy, Laurent dit: “Mes livres sont extrêmement autobiographiques, mais je suis le seul à le voir. [...] Dès mon premier roman, raconter des histoires ne m’a jamais intéressé. [...] La forme est l’une de mes préoccupations principales”.

^{xviii} Pour des raisons d’économie, je vais abrégé les titres des romans de Laurent comme il suit : A la fin (AF), Clara Stern (CS), Coup de foudre (CF), Dehors (D), Les atomiques (A), Liquider (L), Ne pas toucher (NT), Remue-ménage (RM), Renaissance italienne (RI).

^{xix} Dans Clara Stern, le narrateur avoue comment il compte influencer favorablement les amis de Clara en faisant usage de ces connaissances en matière d’art, surtout vu “la relative parenté socio-culturelle qui [l]’unissait à ceux-ci” (CS 57), augmentant, à son insu, le “déplacement” que “l’amour glisse entre le monde et soi” (CS 57). C’est ainsi qu’il arrivera à résister aux femmes que Clara jette dans ses bras, en jouant l’amoureux qu’il est, sans le vouloir, devenu.

^{xx} Romance Délie, lors de sa première apparition dans le champ de vue de Félix Arpeggione, est décrite comme “un buste glissant avec fluidité au-dessus du toit des voitures descendant la rue Gay-Lussac” conférant à la jeune femme “un bref statut anadyomène” (RM 9). Dans Dehors, Laurent choisit de se concentrer sur une femme parmi les autres femmes, dans ce que regarder une femme relève de regarder toutes les femmes. Ces deux romans s’arrêtent moins sur la description de la beauté, pourtant, que sur la description minutieuse de la déchéance que les personnages subissent une fois quittés par la femme aimée.

^{xxi} Nelly Kapriélian trouve que ces longues phrases de Laurent “s’allongent de plus en plus, comme pour mieux saisir le réel et le (donner à) lire au risque d’échouer à vivre”. Daniel Martin trouve que Laurent “s’emploie à disséquer le fait amoureux et sait rendre avec beaucoup de finesse le cheminement du désir et son accomplissement, les désillusions qui s’ensuivent” à travers les sinuosités de ses phrases. Et Éric Loret écrit : “La beauté des textes d’Éric Laurent tient à ce qu’ils cherchent, qu’ils sont fuyants. Il donne l’impression depuis presque dix ans de tâtonner, de cheminer vers une façon de dire le monde, la difficulté de dire les choses”.

^{xxii} On peut citer, par exemple, la préférence marquée pour la création de mots nouveaux en utilisant le suffixe “ance/ence” qui a le mérite de suggérer cet écoulement des couleurs à travers un univers de nuances qu’il se plaît à suivre dans leur constante métamorphose aurorale ou crépusculaire.

^{xxiii} Si Isabelle Dangy consacre un article au “Minimalisme et musicalisme : Le cas de Christian Gailly”, Fieke Schoots, dans le chapitre consacrée à “L’écriture minimaliste” trouve que Gailly ne fait partie du groupe minimaliste que “parfois” (Jeunes auteurs de Minuit 127). Jean-Christophe Millois affirme, en parlant de Be-Bop, qui, si du point de

vue de l'histoire racontée Gailly pourrait être classé “dans une littérature de type minimaliste”, du point de vue de la “réalité du texte” (Le roman français aujourd'hui 55), les choses sont bien plus compliquées. Cette affirmation reste valable pour une bonne partie des textes de Gailly.

^{xxiv} Jean-Maurice de Montremy place Gailly quatrième après Echenoz, Toussaint et Oster, principalement pour des raisons de célébrité et reconnaissance critique. Monique Gerwers note le silence dans lequel l'écrivain continuait à ce moment-là de publier ses livres : “Christian Gailly continue sans grand fracas à écrire de petites perles soigneusement recueillies par les Éditions de Minuit” (Jeunes auteurs de Minuit 117).

^{xxv} L'écrivain avoue que pour lui la réalité quotidienne représente tout ce qu'il y a d'imaginaire, qu'elle n'aboutit à son statut réel qu'à travers la littérature : “Je pense que la réalité, excusez-moi le paradoxe, est imaginaire. [...] La réalité est virtuelle et restera toujours virtuelle pour moi. Mais je préfère le mot imaginaire, plutôt que virtuel” (Villani 67). On comprend alors que le terme de “réalité” chez Gailly perd tous ses traits susceptibles de le rattacher à un réalisme quelconque.

^{xxvi} Christophe Grossi écrit: “Livre après livre, à travers les clins d'œil à sa famille d'écriture [...], les reprises, les répétitions et les récurrences [...], un visage de plus en plus précis apparaît. Bout de peau après bout de peau, cet amateur de peinture poursuit son autoportrait commencé en 1987”. Mais Gailly avoue lui-même que ce n'est pas la peinture qui l'intéresse, qu'écrire ne veut pas forcément dire autobiographique mais “de travailler sur le doute de l'écriture, sur la possibilité de continuer d'écrire” (Villani 74), qu'écrire est pour lui une façon de vivre, de pouvoir vivre. La pratique de la littérature chez cet auteur tient du domaine du possible et débouche sur la possibilité de l'art et sur le sentiment de nécessaire faillite que cette pratique exige.

^{xxvii} Pour des raisons d'économie, je vais abrégé les titres des romans gailliens comme il suit : Be-bop (BB), Dernier amour (DA), Dit-il (DI), Dring (D), K. 622 (K), L'air (A), La passion de Martin Fissel-Brandt (PMFB), Les évadés (E), Les fleurs (F), Les oubliés (O), L'incident (I), Nuage rouge (NR), Un soir au club (SC).

^{xxviii} Dans son article “D'une Suzanne à l'autre : Le nœud du ressassement dans l'œuvre de Christian Gailly”, Christine Jérusalem remarque comment le visage de Suzanne change d'un roman à l'autre, tout comme l'histoire elle-même subit des changements importants. Selon Jérusalem, la spécificité de ce “personnage type” (Christian Gailly : “l'écriture qui sauve” 99) est d'“éclair[er] les liens complexes qui s'établissent entre la nécessité de créer une œuvre d'art et les contingences du monde matériel” (100). Suzanne représente alors une Eurydice dont le rôle est renversé dans la fiction gaillienne, la femme censée protéger son mari contre les dangers qu'une descente aux enfers signifie.

^{xxix} Dans son entretien avec Jean-Claude Lebrun, “Reprendre les éternelles histoires”, Gailly avoue que sa maîtrise se double de l'incessant travail qu'elle exige de lui : “Mais il y a toujours ce fond de dérobade qui subsiste, ce refus de la chose réussie, accomplie, qui continue de se faire entendre en moi”. Dans cet ordre d'idées, en discutant la manière

dont dans le choix de l'écriture que Gailly opère dans son œuvre en défaveur de la peinture ou de la musique, Isabelle Dangy remarque combien ce choix est caduc : "Mais ce choix de la littérature se dérobe en s'affirmant" ("Le triangle esthétique chez Christian Gailly", Christian Gailly, "l'écriture qui sauve" 112).

^{xxx} Les indications temporelles se contredisent volontiers dans Les fleurs : "Soleil d'automne que ça s'appelle. Pourquoi pas soleil d'hiver ?" (F 46). "C'est le printemps. Bientôt l'été" (F 48).

^{xxxi} Voir à ce sujet l'article de Rosa Galli Pellegrini, "Techniques cinématographiques dans Les évadés de Christian Gailly".

^{xxxii} On pense, en lisant Be-Bop, à Suzanne, la femme qui apparaît dans la majorité des textes de Gailly ; ce qui diffère dans le cas de Jeanne, c'est que, en plus des qualités de Suzanne, elle aime aussi le jazz, et même pousse son mari à jouer. Suzanne dans Un soir au club est la femme qui tente de protéger son mari de ce qui est dangereux pour lui dans le jeu de jazz. Pour plus de détails sur ce que Suzanne représente dans l'œuvre de Gailly, voir également l'article de C. Jérusalem "D'une Suzanne à l'autre : Le nœud du ressassement dans l'œuvre de Christian Gailly", 99-108.

^{xxxiii} Isabelle Dangy remarque comment, dans Dit-il, le travail sur la forme produit la multiplication de la figure de Gailly comme personnage et comme narrateur : "Car c'est la recherche formelle qui guide l'écriture de ce texte, et plus particulièrement le travail sur l'énonciation, qui s'effectue, avec des heurts et des à-coups, en direction de l'écriture romanesque, puisqu'il aboutit à l'émergence du personnage, au travers de ce pronom sans référent, "il", qui affirme sa parole dès le titre. Ce personnage engendre à son tour le narrateur, ou plutôt ils s'engendrent réciproquement, indissociables et simultanés au sein d'une dépendance où la logique cesse d'être chronologique ("Soulager l'informe : L'opus 1 de Christian Gailly" 112-113).

^{xxxiv} Il est intéressant de noter que, en renonçant au nom du père et en divorçant de son mari Jacques Géraud, Marie Redonnet met ces deux gestes sous le nom de l'écriture. De son vrai nom Martine L'Hospitalier, il faut à l'auteure se loger dans un autre nom car, ironiquement, le nom du père n'est pas assez hospitalier pour accueillir sa parole d'écrivain. Elle adopte ainsi le nom de sa mère et voit aussi que, si elle se met à écrire suite à la décision de Géraud d'écrire un grand roman, elle doit se libérer de cette relation pour pouvoir vraiment laisser sa voix s'entendre. Au niveau éditorial, elle avoue combien elle est déçue par les remarques "cinglantes" de Jérôme Lindon qui compare son relatif manque de succès lectoral à ceux d'Echenoz ou Toussaint. Silsie est, comme Marie Redonnet l'avoue, refusé par Lindon, puisque "plutôt moins bien que Rose Mélie Rose" ("Parcours d'une œuvre" 4). Le choix formel que Redonnet fait dans Silsie s'inscrit donc dans la même logique du dépassement à l'intérieur de la crise, du constant conflit qui marque cette crise complexe.

^{xxxv} Fieke Schoots relie les limites de cette voix aux départs que le sens souffre dans les romans de Redonnet en suggérant que "pour une bonne part, le charme de l'œuvre

redonnienne” (134) réside dans cet exercice herméneutique itératif que la pauvreté des signes de son écriture rend possible. Pour sa part, Jean-Louis Hippolyte opère un rapport étroit rapport entre le vague (“fuzziness”) qui caractérise certains récits contemporains et la structure triadique (sujet-verbe-objet) de la phrase redonnienne dans un processus qui, tout en soulignant le “rythmic constant” de son écriture, arrive à réconcilier les extrêmes : “Eventually the text opposes its own senescence, extolling both the loss of contiguity or sequentiality and the cathartic playfulness of its iterative process” (22). Anne Marie-Picard met elle aussi en évidence le rapport entre la forme et le désœuvrement d’où la voix de la narration surgit : “À cause de la simplicité presque enfantine de la phrase, le récit semble presque une transcription de l’oral, difficile, comme si raconter était pénible. Une simplicité déconcertante, avec ce risque de gouffre, de l’arrêt de la parole partout” (229). Dans ce sens, Warren Motte trouve qu’il devient possible de dire que “that very process of reduction *becomes* in a sense the story” (“Redonnet’s Symmetries” 217), mettant en évidence la forte dimension métalittéraire des textes redonniens.

^{xxxvi} Pour des raisons d’économie, je vais abrégé les titres des romans redonniens comme il suit : Candy Story (CS), Diego (D), Forever Valley (FV), L’accord de paix (AP), Nevermore, (N), Rose Mélie Rose, (RMR), Silsie (S), Splendid Hôtel (SH).

^{xxxvii} Marie Redonnet écrit, en parlant de Candy Story et Nevermore : ces “deux romans [...] témoignent de cette recherche obscure et incertaine d’une autre voie, de cette volonté de conversion d’un temps dans un autre, d’une voix dans d’autres voix. Ils se situent dans un entre-deux douloureux, entre un deuil qui n’arrive pas à s’achever et qui fait blocage, et une volonté de s’en libérer et d’écrire des histoire du présent” (“Parcours d’une œuvre” 5)

^{xxxviii} Il est intéressant de remarquer que Marie Redonnet rajoute à l’étrangeté de la relation qui relie les deux femmes en faisant dire à la narratrice : “Silsie et moi, on échangeait nos bodys” (S 39), comme pour montrer que ce problème identitaire ne touche pas seulement la psychologie des personnages mais les concerne de la manière la plus physique possible.

^{xxxix} “Vouloir continuer d’écrire de la littérature en la renouvelant en fonction des nouvelles données de l’Histoire [...] contre un monde qui la menace de mort dans une inconscience et une bonne conscience quasi générale, c’est faire acte politique de résistance, le seul pour lequel je me reconnaisse un désir et une compétence” (“Réponses pour une question brouillée” 47).

^{xi} Willy Bost, personnage chez qui le désir d’oublier le passé et celui contraire de le recouvrer pour remplir le trou noir qui l’habite, a la vision de ses deux parents morts dans le camp de Santa Flor, qui étaient eux aussi des artistes de cirque. De la même façon, la vue de Lizzie Malik, l’artiste de cirque déchue, déclenche en lui une crise de tremblements dont la cause n’est pas élucidée dans le roman.

^{xli} C’est d’ailleurs l’opinion du docteur Clara, “qu’écrire est pour lui la traversée douloureuse d’un passage dont il sortira régénéré” (AP 184). De son côté, Sœur Marthe

pense avec nostalgie, en faisant le projet du Mémorial de la Chartreuse, que Sœur Blanche “va devenir une héroïne de roman !” (AP 222), ce qui lui permettrait de trouver un passé tout fait à un être qui lui est resté obscur.

^{xlii} Il s’agit des images qui lui restent des films regardés à Tamza, images que Diego relie à la mauvaise lecture qu’il pratiquait à l’époque. Tout comme il constate avoir oublié presque tous les livres lus au collège des Frères, il ne se rappelle, de tous les films vus, qu’une ou deux images avec lesquelles il exerce son imagination en prison.

^{xliii} Pour ne donner que quelques citations: “Ce qu’il [Aigle d’Or] m’a raconté est peut-être une histoire, mais il y a aussi sûrement une part de vérité. C’est à moi de déchiffrer ce qu’il me dit, de ne pas croire que tout est vrai ou que tout est faux” (D 64) ; “C’est une histoire entre Aigle d’Or et moi” (D 66), “Son histoire [à Aigle d’Or] n’est pas la mienne” (D 80) ; “Elles [les pensionnaires de madame Zabée] se sentent proches de moi dont elles connaissent l’histoire” (D 97) ; “Je l’écoute [Marylin] me répéter ses histoires sans me lasser” (D 99) ; “Jamais tu ne réussiras à écrire un bon scénario si tu restes ainsi à ressasser l’histoire de ton double” (D 141) ; “L’histoire que j’ai avec elle [Nelly] ne ressemble pas à celles que j’ai connues” (D 182) ; “Je ne veux pas raconter publiquement mon histoire” (D 182-183).

^{xliv} “il n’y a pas de geste créateur qui ne soit violent, il n’y a pas de pensée qui ne pense sans violence. Pour penser, disait Deleuze, il faut que quelque chose nous force à penser. Un geste créateur quel qu’il soit est violent par rapport à tout ce qui le précède, même imperceptiblement violent. Si vraiment il essaie d’inventer une nouvelle façon de voir ou de dire il est forcément violent par rapport à l’ordre présent, je ne vois pas d’acte créateur qui ne soit pas fondé sur une violence, mais c’est une violence qui ouvre des possibles, qui est féconde, qui amène à penser, à fermenter les choses, qui les ouvre” (3).

^{xlv} C’est ce que Warren Motte suggère dans son article “Lydie Salvayre and the Uses of Literature” : “Salvayre suggests that she comes to literature from a place outside of literature. [...] she always considers herself [...] an outsider” (1011).

^{xlvi} Il n’est pas sans intérêt de noter l’attirance que Salvayre montre envers le spectacle de ses propres textes. Elle a participé à la mise en scène de Dis pas ça et de Contre, auprès des guitaristes Serge Tessot-Gay et Marc Sens. La voix de Salvayre lisant ses propres textes illustre à la fois la superposition et la distance qui s’installe entre l’auteur et le narrateur, entre la main qui écrit et la voix qui lit, le difficile rapport entre autobiographie et fiction.

^{xlvii} Pour des raisons d’économie, je vais abrégé les titres des romans salvayriens comme il suit : La compagnie des spectres (CS), La conférence de Cintegabelle (CC), La déclaration (D), La médaille (M), La méthode Mila (MM), La puissance des mouches (PM), La vie commune (VC), Les belles âmes (BA), Passage à l’ennemie (PE), Portrait de l’écrivain en animal domestique (PEAD).

^{xlviii} Brigitte Louichon remarque combien l'“insistance sur le mode énonciatif est bien l'une des caractéristiques de l'œuvre de Lydie Salvayre” à travers laquelle “On ne sait à qui il [le personnage principal] s'adresse, quand exactement et pourquoi le discours est produit” (313).

^{xlix} Dans son article “The Art of War According to Lydie Salvayre”, Marie-Pascale Huglo examine comment, chez Salvayre, la guerre passé du “core of human relationships” (3), vers l'endroit où “literature itself is a struggle” (4), mais où le rire arrive à purger cette vision morbide (8).

ⁱ Le nom d'Arjona figure dans plusieurs des romans de Salvayre. Son nom de fille apparaît dans Passage à l'ennemie où l'inspecteur Arjona dresse des rapports sur son activité d'infiltré dans un groupe de jeunes délinquents. Dans La méthode Mila, le narrateur Fausto Arjona se charge de relater son aventure lectorale de Descartes. Dans Portrait de l'écrivain en animal domestique, Pierre Barjonas, est un des rares intimes de Tobold. La prédilection de Salvayre pour ce nom dit en même temps le poids que l'autobiographique détient pour elle mais aussi le protéisme dont son héritage jouit.

ⁱⁱ À la question de Sophie Bonnet sur sa conception de la littérature, Salvayre répond : j'ai le sentiment qu'elle a été, qu'elle est, qu'elle restera un luxe. Elle reste en tout cas un lieu de résistance, un lieu où les auteurs s'arrogent encore le droit d'appliquer une ironie impitoyable sur tout ce qui leur semble des mensonges mystificateurs, un lieu où peuvent se détronner justement les vieilles langues, les vieilles conceptions” (Bonnet).

ⁱⁱⁱ L'huissier est un personnage essentiellement silencieux dans ce roman. Salvayre a décidé pourtant de lui offrir un semblant de parole dans Quelques conseils utiles aux élèves huissiers où maître Échinard fait preuve de son expérience pratique. L'ironie que l'écrivaine applique à ce personnage le transforme pourtant en une instance impersonnelle devant laquelle les diatribes de Rose Mélie ou de Louisiane acquièrent encore plus de pathétisme.

^{liii} Marie-Pascale Huglo parle aussi de la manière dont la voix de la narratrice se décentre sans cesse le long du récit : “c'est non seulement de sa mère ou de l'huissier que Louisiane s'écarte, mais aussi de son propre discours, sa voix ne parvenant pas, du moins pas avant qu'elle fasse corps avec sa mère, à se fixer, à adopter un centre” (“La Pythie de Créteil : Voix et spectacle dans La compagnie des spectres de Lydie Salvayre” 43).

^{liv} Il est intéressant de remarquer que ce spectacle se déroule comme le discours de quelqu'un qui cherche un homme qui n'est pas à trouver. Le mutisme que ce discours rencontre là où un(e) destinataire être évoque le mutisme de l'huissier dans La compagnie des spectres ou bien de Lucienne et du public dans La conférence de Cintegabelle, pour ne mentionner que deux romans. Cela constitue une technique narrative chère à Salvayre et sert à amplifier la voix du narrateur / de la narratrice qui s'élanche dans ce vide d'autres voix.

^{lv} Ce phénomène de trouver dans la littérature des raisons pour changer sa vie rappelle le narrateur de La puissance des mouches ou de La méthode Mila, et il fait partie de l'ensemble de stratégies par le biais desquelles Salvayre choisit de parler de la littérature.

^{lvi} Dans son interview avec Luc Chatel, en essayant de répondre à la question concernant ce qui manque au cartésianisme, Salvayre dit: “Descartes nous a conduits, qu’on le veuille ou non, au matérialisme. Nous avons besoin d’autre chose. [...] Moi qui ne suis pas croyante, au sens où je ne pratique pas une religion, j’ai besoin de cette autre chose que je ne sais pas nommer d’ailleurs : l’infini ? Dieu ? l’art ? le duende ?, cet esprit sans lequel on ne peut pas jouer le flamenco, comme le dit Mila à la fin du livre. Mais il n’est pas nécessaire de nommer cette autre chose. Reconnaissons seulement qu’elle existe” (2)

Bibliographie :

Textes primaires :

- Gailly, Christian. Be-bop. Paris: Minuit, 1995.
- . Dernier amour. Paris : Minuit, 2004.
- . Dit-il. Paris : Minuit, 1987.
- . Dring. Paris Minuit, 1992.
- . K. 622. Paris : Minuit, 1989.
- . L'air. Paris : Minuit, 1991.
- . La passion de Martin Fissel-Brandt. Paris : Minuit, 1998.
- . Les évadés. Paris : Minuit, 1997.
- . Les fleurs. Paris : Minuit, 1993.
- . Les oubliés. Paris : Minuit, 2007.
- . L'incident. Paris : Minuit, 1996.
- . Nuage rouge. Paris : Minuit, 2000.
- . Un soir au club. Paris : Minuit, 2002.
- Laurent, Eric. A la fin. Paris : Minuit, 2002.
- . Clara Stern. Paris : Minuit, 2005.
- . Coup de foudre. Paris : Minuit, 1995.
- . Dehors. Paris : Minuit, 2000.
- . Les atomiques. Paris : Minuit, 1996.
- . Liquider. Paris : Minuit, 1997.
- . Ne pas toucher. Paris : Minuit, 2002.
- . Remue-ménage. Paris : Minuit, 1999.

- . Renaissance italienne. Paris : Minuit, 2008.
- Oster, Christian. Dans le train. Paris : Minuit, 2002.
- . L'aventure. Paris : Minuit, 1993.
- . Le pique-nique. Paris : Minuit, 1997.
- . Le pont d'Arcueil. Paris : Minuit, 1994.
- . Les rendez-vous. Paris : Minuit, 2003.
- . L'imprévu. Paris : Minuit, 2005.
- . Loin d'Odile. Paris : Minuit, 1998.
- . Mon grand appartement. Paris : Minuit, 1999.
- . Paul au téléphone. Paris : Minuit, 1996.
- . Sur la dune. Paris : Minuit, 2007.
- . Une femme de ménage. Paris : Minuit, 2001.
- . Volley-ball. Paris : Minuit, 1989.
- Redonnet, Marie. Candy Story. Paris : P.O.L., 1992.
- . Diego. Paris : Minuit, 2005.
- . Doublures. Paris : P.O.L., 1986.
- . Forever Valley. Paris : Minuit, 1987.
- . Jean Genet, le poète travesty: Portrait d'une œuvre. Paris: Grasset, 2000.
- . L'accord de paix. Paris : Grasset, 2000.
- . Le mort&Cie. Paris: P.O.L., 1985.
- . Nevermore. Paris : P.O.L., 1994.
- . Rose Mélie Rose. Paris : Minuit, 1987.
- . Silsie. Paris : Gallimard, 1990.

- . Splendid Hôtel. Paris : Minuit, 1986.
- . "Parcours d'une œuvre". 22 septembre 2008. <<http://pagesperso-orange.fr/bernard-prince/textesdivers/MarieTexas.doc>>
- . "Redonne après maldonne". L'Infini 19 (1987): 160-165.
- . "Réponses pour une question brouillée". Quai Voltaire 2 (1991) : 45-48.
- Salvayre, Lydie. Contre. Paris : Verticales, 2002.
- . Dis pas ça. Paris : Verticales, 2004.
- . La compagnie des spectres. Paris : Seuil, 1997.
- . La conférence de Cintegabelle. Paris : Seuil-Verticales, 1999.
- . La déclaration. Paris : Julliard, 1990.
- . La médaille. Paris : Seuil, 1993.
- . La méthode Mila. Paris : Seuil, 2005.
- . La puissance des mouches. Paris : Seuil, 1995.
- . La vie commune. Paris : Julliard, 1991.
- . Les belles âmes. Paris : Seuil, 2000.
- . Passage à l'ennemie. Paris : Seuil, 2003.
- . Portrait de l'écrivain en animal domestique. Paris : Seuil, 2007.

Textes secondaires:

Ammouche-Kremmers, Michèle, et Henk Hilleaar, eds. Jeunes auteurs de Minuit.

Amsterdam : Rodopi, 1994.

Anquetil, Gilles. Compte-rendu de La passion de Martin Fissel-Brandt. Le Nouvel

Observateur 27 août 1998. 16 juillet 2008.

- <http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1658>.
- Assouline, Pierre. Compte-rendu de Clara Stern. Le Nouvel Observateur 22 septembre 2005. 18 avril 2008. <http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=2313>.
- Audrerie, Sabine. Compte-rendu de Renaissance italienne. La Croix 22 mai 2008. 17 juillet 2008. <http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=2567>.
- Auger, Françoise. "Entretien avec Christian Oster". Christian Oster et Cie. Ed. Aline Mura-Brunel. Amsterdam: Rodopi, 2006: 125-130.
- Barth, John. "The Literature of Exhaustion". The Friday Book, or, Book-Titles Should Be Straightforward and Subtitles Avoided. New York : Putnam, 1984: 62-76.
- Bident, Christophe. Maurice Blanchot. Partenaire invisible. Paris : Champ Vallon, 1998.
- Blanchot, Maurice. L'espace littéraire. Paris : Gallimard, 1955.
- . Le livre à venir. Paris : Gallimard, 1959.
- . "La littérature et le droit à la mort". La part du feu. Paris : Gallimard, 1949. 303-345.
- Blanckeman, Bruno et Millois, Jean-Christophe, eds. Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies. Paris : Prétexte, 2004.
- Bonnet, Sophie. "Interview de Lydie Salvayre par Sophie Bonnet". 12 décembre 2008. <<http://membres.lycos.fr/villagedesidiots/salvayre/interview.htm>>.
- Bouchy, Florence. "Mais au diable la peinture sociale: Les objets quotidiens dans quelques romans de Christian Oster". Christian Oster et Cie. Ed. Aline Mura-Brunel. Amsterdam: Rodopi, 2006: 83-92.

Bricco, Elisa et Christine Jérusalem, eds. Christian Gailly, "l'écriture qui sauve".

Saint-Étienne : L'université de Saint-Étienne, 2007.

Bruns, Gerald L. Maurice Blanchot, the Refusal of Philosophy. Baltimore and

London : The Johns Hopkins University Press, 1997.

Carroll, David. Paraesthetics : Foucault, Lyotard, Derrida. New York :

Methuen, 1987.

Chaudier, Stéphane. "Gailly: la gouaille ou le babil?" Christian Gailly, "l'écriture qui sauve".

Elisa Bricco et Christine Jérusalem, eds. Saint-Étienne : L'université de Saint-Étienne, 2007 : 55-68.

Collin, Françoise. Maurice Blanchot et la question de l'écriture. Paris:

Gallimard, 1971.

---. "L'un et l'autre". Critique 229 (1966) : 567-570.

Chatel, Luc. "Lydie Salvayre, l'anti-Goncourt". 13 décembre 2008.

<<http://www.temoignagechretien.fr/journal/article.php?categ=Culture&num=3177>>.

Chossat, Michèle. Ernaux, Redonnet, Bâ et Ben Jelloun : Le personnage féminin à l'aube du XXIème siècle. New York : Lang, 2002.

Cruikshank, Ruth. "Marie Redonnet's Accord de paix : The Question of Resistance and the Turn-of-the-Millennium novel". Modern and Contemporary France 12.4 (2004): 497-511.

Czarny, Norbert. "Le courage de soi". La Quinzaine littéraire 906 1^{er} septembre 2005. 17 avril 2008. <http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=2313>.

Dangy, Isabelle. "Minimalisme et musicalisme : Le cas de Christian Gailly". Interval(le)s 11 (automne 2004) : 136-144.

---. "Soulager l'informe : L'opus 1 de Christian Gailly". Premiers romans,

Marie-André Odile et Johan Farber éd. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2005 :
111-120.

---. "Le triangle esthétique de Christian Gailly. Christian Gailly, "l'écriture qui sauve". Elisa

Bricco et Christine Jérusalem, éd. Saint-Étienne : L'université de Saint-Étienne, 2007 :
109-120.

Darrieussecq, Marie. "Marie Redonnet et l'écriture de la mémoire" Revue des lettres modernes.

134955 (1998) : 177-193.

Deleuze, Gilles. Foucault. Paris : Minuit, 1986.

Delorme, Marie-Laure. "Loin d'Odile". Le Journal du Dimanche 1998. 8 février 2008.

<www.leseditionsdeminuit.com>.

---. Compte-rendu de À la fin. Le Journal du Dimanche 7 mars 2004. 8 février 2008.

<http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1701>.

De Man, Paul. Blindness and Insight. New York : Oxford University Press, 1971.

---. "La circularité de l'interprétation dans l'oeuvre de Maurice Blanchot". Critique 229

(1966) : 547-66.

Derrida, Jacques. De la grammatologie. Paris : Minuit, 1967.

---. La vérité en peinture. Paris: Flammarion, 1978.

Dor, Amélie. "Heurts et détours de la maladie d'amour". Lire, avril 2008. 17 avril 2008.

<<http://www.lire.fr/critique.asp/idC=52243&idTC=3&idR=218&idG=3>>.

Faerber, Johan. "L'air de rien, ou la suspension de la langue dans le minimalisme en

général et chez Christian Oster en particulier". Christian Oster et Cie. Ed. Aline Mura-
Brunel. Amsterdam: Rodopi, 2006 : 65-75.

- Faivre-Duboz, Brigitte. “‘Je contre’ : Tangential Speech in the Writings of Lydie Salvayre”. SubStance 33.2 (2004) : 34-45.
- Fitch, Brian. Lire les récits de Maurice Blanchot. Amsterdam : Rodopi, 1992.
- Foucault, Michel. “La pensée du dehors”. Critique 229 (1966) : 523-546.
- Gabriel, Fabrice. Compte-rendu d’Un soir au club. Les Inrockuptibles 8 janvier 2002. 15 juillet 2008. <http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1660>.
- Gabriel, Fabrice. Compte-rendu de À la fin. Les Inrockuptibles 10 mars 2004. 15 avril 2008. <http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1701>.
- Gerwers, Monique. “Christian Gailly ou la lutte avec la Beauté”. Jeunes auteurs de Minuit. Amsterdam : Rodopi, 1994 : 117-126.
- Gingrass-Conley, Katharine. “Check-out Time at the Splendid-Hôtel: Marie Redonnet’s New Mythological Space”. Neophilologus 77 (1993) : 51-59.
- Gregg, John. Maurice Blanchot and the Literature of Transgression. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1994.
- Grossi, Christophe. Entretien dans la Librairie Les Sandales d’Empédocle, à Besançon. 15 juillet 2008. <http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1662>.
- Guichard, Thierry. “La methode Mila”. 11 décembre 2008. <http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=23189>.
- Hartman, Geoffrey. “The Fullness and Nothingness in Literature”. Yale French Studies 16 (1955-1956) : 63-78.
- , et Kevin Hart, eds. The Power of Contestation: Perspectives on Maurice Blanchot. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2004.

Hill, Leslie. Bataille, Klossowski, Blanchot: Writing at the Limit. Oxford and New York : Oxford University Press, 2001.

Hippolyte, Jean-Louis. "Christian Oster: From Courtly Love to Modern Malaise". SubStance 35.3 (2006) : 23-34.

---. Fuzzy Fiction. Lincoln and London : University of Nebraska Press, 2007.

Horvath, Christina. "Le langage de la ville : l'intertextualité urbaine dans le roman post-moderne". 18 avril 2008.

<www.limag.refer.org/Textes/HorvathChristina/StEtienne2002.doc>.

Huglo, Marie-Pascale. "La Pythie de Créteil : Voix et spectacle dans La compagnie des spectres de Lydie Salvayre". SubStance 33.2 (2004) : 39-55.

---. "The Art of War According to Lydie Salvayre". SubStance 33.2 (2004) : 3-9.

---. "The Salvayre Method". SubStance 35.3 (2006) : 35-50.

Hurault, Marie-Laure. Maurice Blanchot, le principe de fiction. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1999.

James, Henry. Le motif dans le tapis. Trans. Jean Pavans. Paris : Flammarion, 2004.

Jérusalem, Christine. "Constellation d'objets dans quelques romans de Christian Oster".

Christian Oster et Cie. Ed. Mura-Brunel, Aline. Amsterdam: Rodopi, 2006 : 93-104.

---. "Eric Laurent – un écrivain post-classique ?". 17 avril 2008.

<http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=2313>.

Kapriélian, Nelly. Compte-rendu de Renaissance italienne. Les Inrockuptibles 18 mai 2008. 18 avril 2008. <http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=256

7>.

Kaufman, Eleanor. The Delirium of Praise: Bataille, Blanchot, Deleuze,

Foucault, Klossowski. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2001.

Kéchichian, Patrick. “Dans le train”. Le monde 4 avril 2002. 7 février 2008.

<http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1750>.

Killeen, Marie-Chantal. Essai sur l’indicible: Jabès, Duras, Blanchot. Saint-Denis :

Presses Universitaires de Vincennes, 2004.

Laporte, Nadine. “Utilisation des poncifs romanesques dans l’œuvre de Christian Oster:

l’exemple du départ”. Christian Oster et Cie. Ed. Aline Mura-Brunel. Amsterdam:

Rodopi, 2006 : 105-123.

Lazannec, Jean-Yves. “Droll Lectures”. SubStance 33.2 (2004) : 30-33.

Lebrun, Jean-Claude. “Eric Laurent. Les trésors de la langue”. L’Humanité 1^{er} avril 2004. 15

avril 2008. <http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1701>.

---. “Portrait d’Éric Laurent”. 15 avril 2008.

<http://www.leseditionsdeminuit.eu/f/index.php?sp=liv&livre_id=2567>.

---. “Profil : Marie Redonnet”. Nouveaux territoires romanesques. Claude Prévost et Jean-Claude

Lebrun, éd. Paris : Messidor, 1990 : 193-198.

---. “Reprendre les éternelles histoires”. L’Humanité, 10 janvier 2002.

Levinas, Emmanuel. “La servante et son maître”. Critique 229 (1966): 514-523.

---. Proper Names. Stanford, California : Stanford University Press, 1996.

Libertson, Joseph. Proximity: Levinas, Blanchot, Bataille and Communication.

The Hague : Martinus Nijhof, 1982.

Liger, Baptiste. “L’imprévu de Christian Oster”. 8 février 2008.

<<http://www.lire.fr/entretien.asp/idC=48097&idTC=4&idR=201&idG=>>.

Loret, Éric. "Laurent, jeu amer". Libération 6 mai 2004. 15 avril 2008.

<http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1701>.

Louichon, Brigitte. "Parler au nom d'Olympe". In Nouvelles Écrivaines :

Nouvelles Voix? Ed. Nathalie Morello. Amsterdam : Rodopi, 2002.

309-25.

Martin, Daniel. Compte-rendu de A la fin. Lire, avril 2004. 16 avril 2008.

<http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1701>.

Montremy, Jean-Maurice de. Compte-rendu de Nuage rouge. Le journal du dimanche,

18 février 2000. 15 juillet 2008. <[http://www.leseditionsdeminuit.com/](http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1659)

[f/index.php?sp=liv&livre_id=1659](http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1659)>.

Motte, Warren. "Christian Gailly's Dangerous Art : Desire and its Wages in Un soir au

club". Symposium 59.4 (2006) : 195-211.

---. "Eric Laurent's Schlemiel" Fables of the Novel: French Fiction since 1990. Normal, III :

Dalkey Archive Press, 2003: 77-96.

---. "L'Hospitalité". 22 septembre 2008. <[http://pagesperso-orange.fr/bernard-](http://pagesperso-orange.fr/bernard-prince/textesdivers/WarrenTexas.doc)

[prince/textesdivers/WarrenTexas.doc](http://pagesperso-orange.fr/bernard-prince/textesdivers/WarrenTexas.doc)>.

---. "Lydie Salvayre and the Uses of Literature". The French Review 79.5

(April 2006) : 10101023.

---. "Redonnet's Symmetries". French Forum 19.2 (1994) : 215-228.

---. "Voices in her Head". SubStance 33.2 (2004) : 13-29.

Nicol, Yann. "Entretien avec Lydie Salvayre". 12 décembre 2008.

<http://archive.villegiallet.net/article.php3?id_article=399>.

Pancrazi, Jean-Noël. Compte-rendu de La passion de Martin Fissel-Brandt. Le Monde

1998. 15 juillet 2008. <http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1658>.

Pellegrini, Rosa Galli. "Techniques narratives, techniques cinématographiques dans Les évadés de Christian Gailly". La caméra des mots. Matteo Majorano, éd. Bari : Editioni B.A. Graphis, 2007 : 22-32.

Picard, Anne-Marie. "Dans le paysage, une figure... presque féminine : Le triptyque de Marie Redonnet". Australian Journal of French Studies 31.2 (1994) : 228-239.

Rabaté, Dominique. "A l'ombre du roman". Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies. Blanckeman, Bruno et Millois, Jean-Christophe, éd. Paris : Prétexte, 2004 : 37-52.

---. "The Critical Turn: Blanchot Reads des Forêts". Yale French Studies. 93 (1998) : 69-80.

Robert, Richard. Compte-rendu des Fleurs. Les Inrockuptibles, décembre 1993. 16 juillet 2008. <http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1653>.

Schlossman, Beryl. "Loin d'Odile, c'est fini ou l'amour impossible". Christian Oster et Cie. Ed. Aline Mura-Brunel. Amsterdam: Rodopi, 2006. 77-82.

Schoots, Fieke. Passer en douce à la douane: L'écriture minimaliste de Minuit: Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint. Amsterdam : Rodopi, 1997.

Shaviro, Steven. Passion and Excess: Blanchot, Bataille, and Literary Theory. Tallahassee : Florida State University Press, 1990.

Smyth, Edmund. "Christian Gailly and the Jazz Novel". Nottingham French Studies 43.1 (2004) : 117-25.

Todorov, Tzvetan. "La grammaire du récit". Poétique de la prose. Paris : Seuil, 1971 : 118-128.

Tordjman, Gilles. Compte-rendu de Be-Bop. Les Inrockuptibles, 1995. 16 juillet 2008.

<http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1654>.

Tran Huy, Minh. “Entretien avec Éric Laurent”. 18 avril 2008. < [http://www.zone-](http://www.zone-litteraire.com/entretiens.php?art_id=408)

[litteraire.com/entretiens.php?art_id=408](http://www.zone-litteraire.com/entretiens.php?art_id=408)>.

Viart, Dominique. “Le moment critique de la littérature”. Le roman français aujourd’hui :

transformations, perceptions, mythologies. Blanckeman, Bruno et Millois, Jean-

Christophe, éds. Paris : Prétexte, 2004 : 11-36..

Villani, Sergio. “Conversation avec un raisonneur: Le romancier Christian

Gailly”. LittéRéalité 8.1 (1996) : 67-85.

Went-Daoust, Yvette. “Écrire le conte de fées : L’œuvre de Marie Redonnet”.

Neophilologus 77 (1993) : 387-394.