



HAL
open science

Recommencer le monde. Poétiques du récit dans les œuvres de Marie-Hélène Lafon, Laurent Mauvignier, Pierre Michon et Jean Rouaud

Florian Préclaire

► **To cite this version:**

Florian Préclaire. Recommencer le monde. Poétiques du récit dans les œuvres de Marie-Hélène Lafon, Laurent Mauvignier, Pierre Michon et Jean Rouaud. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2023. Français. NNT : 2023PA030037 . tel-04582903

HAL Id: tel-04582903

<https://theses.hal.science/tel-04582903>

Submitted on 22 May 2024

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

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

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS III

ED 120 « Littérature française et comparée » UMR 7172 – Thalim

Thèse de doctorat en littérature française

Florian Préclaire

Recommencer le monde

Poétiques du récit dans les œuvres de

Marie-Hélène Lafon, Laurent Mauvignier, Pierre Michon et Jean Rouaud

Thèse dirigée par M. Bruno Blanckeman

31 mars 2023

Jury :

M. Bruno BLANCKEMAN, Professeur en littérature française, directeur de recherche,
(Université Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Mme. Martine BOYER-WEINMANN, Professeure émérite en littérature française (Université
Lyon 2)

M. Laurent DEMANZE, Professeur en littérature française (Université de Grenoble)

M. Alain SCHAFFNER, Professeur en littérature française (Université Sorbonne Nouvelle –
Paris III)

Mme. Sylvie VIGNES, Professeure en littérature française (Université Toulouse-Jean-Jaurès)

Recommencer le monde

Poétique du récit dans les œuvres de Marie-Hélène Lafon, Laurent Mauvignier, Pierre Michon et Jean Rouaud

Depuis les années 80 et jusqu'à aujourd'hui, entre le constat initial de sa perte et celui plus récent de son ressaisissement, le monde s'est imposé aux écrivains ainsi qu'une matière discontinue et douteuse. C'est à partir de traces que les récits de Marie-Hélène Lafon, de Laurent Mauvignier, de Pierre Michon et de Jean Rouaud s'érigent et se constituent, cependant que la réévaluation du rapport au réel et à l'Histoire leur enjoint de questionner l'origine en termes symboliques. L'appréhension du monde passe ainsi chez eux tantôt par le prisme de l'enquête et tantôt par celui de l'anthropologie pour inscrire le présent dans un lien étroit avec les symboles et les mythes qui racontent les commencements. Aussi, c'est en réinterrogeant en profondeur les modalités de ses récits et de ses poétiques que la littérature contemporaine s'attache à recommencer le monde. Aux prises avec les figures d'engendrement, elle s'ordonne singulièrement entre obliquité et ubiquité ; elle s'applique à repenser l'espace et le temps au présent, ainsi qu'à réévaluer le champ et les formes de ses implications ; elle convoque tout l'empan du spectre des symboliques élémentaires au service de représentations de la création et de figurations d'un être-au-monde ; enfin elle rejoue la place du monde dans le cosmos, pose des mots sur les choses, et réinterroge le lien de l'humain à l'animal afin de délimiter les contours d'un nouvel *ethos*.

Mots-clefs : Littérature contemporaine, Monde, Origine, Récit, Poétique

Beginning the world over again

Poetics of the narrative in the works of Marie-Hélène Lafon, Laurent Mauvignier, Pierre Michon and Jean Rouaud

From the 1980's until today, between the initial assessment of its loss and that, more recent, of its re-creation, the world has been adopted by writers as a discontinuous and questionable subject. It is from traces only that the narratives of Marie-Hélène Lafon, Laurent Mauvignier, Pierre Michon and Jean Rouaud are constructed and constituted, while the re-assessment of the relationship to reality and to the story/History is urging them to question the origin of the world in symbolic terms. The understanding of the world is thus filtered in turns through the lens of the investigation or that of the anthropology to closely link the present to the symbols and myths that tell the story of beginnings. Hence, it is by profoundly questioning the arrangements of its narratives and its poetics that contemporary literature commits to recreating the world. Dealing with begetting figures, it positions itself interestingly between obliquity and ubiquity ; it focuses on rethinking place and time to fit the present time, as well as on re-assessing the scope and the arrangements of its implications ; it summons the whole span of the spectrum of elementary symbolism in the service of representations of the creation and of the depiction of ways of being a part of the world ; lastly it reenacts the place of the world in the cosmos, puts words to things, and questions the link between Human and Animal again in order to delineate the shape of a new *ethos*.

Keywords: Contemporary Literature, World, Origin, Narrative, Poetics

Remerciements

*À Monsieur Bruno Blanckeman, pour son attention et son suivi minutieux,
à Madame Agnès Castiglione, pour sa relecture et son soutien,
à Madame Christiane Chaulet-Achour, à Madame Anne-Marie Lilti ainsi qu'à Monsieur
Emmanuel Fraisse, pour avoir tous trois participé de mon désir d'entreprendre ce travail,
à mon épouse ainsi qu'à mes filles, pour tout.*

INTRODUCTION : L'ÉTAT DES CHOSES

Au cours du second XX^{ème} siècle et du commencement du XXI^{ème} siècle la littérature a pris acte des effondrements successifs du monde et de l'impossibilité de recourir à une linéarité tranquille du récit pour le dire. Si la *littérature française au présent*¹ se caractérise notamment par une réévaluation de la place accordée au réel, c'est donc pour réinterroger en profondeur les modalités du récit et redéfinir l'empan de ses poétiques. Affrontées à des silences, des béances, les œuvres de Marie-Hélène Lafon, de Laurent Mauvignier, de Pierre Michon et de Jean Rouaud s'ordonnent de fait autour de modèles narratifs renouvelés : des sagas sans gloire, des autobiographies obliques et éclatées, des récits fragiles en forme d'hommages pudiques. Du constat initial de sa perte à celui de son ressaisissement², le monde est y est rendu présent avec ses violences, sa part manquante et sa part sensible. Le réel s'y entend dans les noms propres et les noms de pays, les faits divers datés et les signes des temps. Il s'impose aussi aux écrivains ainsi qu'une matière discontinue et douteuse, avec ses lacunes et ses failles comme autant d'interstices propres à susciter des pulsions de fiction. Il dicte le timbre de voix attachées à témoigner et panser – soit qu'elles élisent pour ce faire l'humilité rigoureuse de la sècheresse ou la magnificence lyrique de l'ardeur.

Ces narrations renouvelées, ces *fictions singulières*³, constituent tout un pan des écritures contemporaine selon une poétique de l'*éclat* et remotivent le récit à partir d'une dimension anthropologique. Actant l'éclatement du monde présent et puisant au fond des âges les images qui les animent, elles forment un récit éclaté et puissant, revivifié par les symboles et les mythes. Les écritures d'aujourd'hui ne comprennent ni ne donnent à lire le sens du présent par le prisme d'une philosophie tutélaire, elles ne s'affilient pas à un grand modèle structurel ou explicatif comme son exemple ou sa démonstration. C'est à partir de traces, dans les intervalles laissés vides, dans les marges et les lisières qu'elles s'érigent et se constituent, et la réévaluation du rapport au réel et à l'H-histoire depuis les années 80 leur enjoint de questionner l'origine en termes symboliques. L'appréhension du monde passe ainsi tantôt par le prisme de l'enquête et tantôt par celui de l'anthropologie pour inscrire le présent dans un lien ténu, étroit avec le mystère des fondations premières, l'énigme de la création. Les auteurs qui composent

¹ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, collection « Bibliothèque Bordas », 2005.

² De « J'avais perdu le monde [...] » (Pierre Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984, coll. « Folio », 1996, p. 167.) à *Refaire monde* (Alexandre Gefen et Paula Krause, *Refaire monde*, Revue des sciences humaines n°347, 2022.)

³ Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières*, « étude sur le roman français contemporain », Paris, Prétexte éditeur, collection « Critique », 2002.

notre *corpus* ont un attrait commun pour l'humanité des premiers âges. Le Cantal paysan des années 60 dépeint par Marie-Hélène Lafon est le *néolithique*⁴, *La Grande Beune* est un récit *préhistorique*, Jean Rouaud retourne dans la grotte aux côtés de frère Cheval⁵ et Laurent Mauvignier clôt *Continuer* sur l'éloge du vitalisme tribal des Kirghiz. La réflexion est double sur la naissance du monde et la naissance de l'art, et les auteurs articulent étroitement le questionnement sur la *re*-naissance du récit à celui sur la naissance du Monde.

Ce qui est vrai du récit l'est du reste aussi du personnage. Ni transparente cohérence qui éluciderait l'intériorité à coups de sonde psychologique, ni absolue vacuité aux allures de métaphysique désenchantée : les écritures contemporaines, puisant dans le fond vivace des récits de création, insufflent aux êtres renouvelés et aux choses redécouvertes une obscure et puissante épaisseur archaïque. Dans le même temps, les identités et les corps échappent à l'évident mais pas à l'éclatement : la fatalité réintroduite par les violences d'une histoire arbitraire déchire les êtres, tandis que les grands mouvements tectoniques de l'ère contemporaine, enfouissant des espaces entiers et séparant ceux qui vivaient unis, happent les mémoires et défont les liens. Deux générations se relaient et se répondent, s'interpellent dans la commune préoccupation des minuscules et des disparus. De glorieux anonymes en Creuse et des héros sans gloire partis aux Champs d'Honneur : Pierre Michon et Jean Rouaud (nés respectivement en 1945 et 1952) disent comme l'endroit et l'envers les deux faces d'une modernité qui brise les êtres et morcèle les mémoires. Leurs œuvres viennent au jour en 1984 et 1990 : pour tous deux la réception du premier livre est d'importance, et les *Vies minuscules* comme *Les Champs d'honneur* ouvrent la littérature à de nouvelles modalités du récit. Le moi escamoté s'y devine dans le creux laissé par les figures éparses dont il raconte l'histoire. Marie-Hélène Lafon (née en 1962) et Laurent Mauvignier (né en 1967) publient leurs premiers ouvrages à la même époque, au tournant du millénaire. L'écriture s'y attache à des êtres nimbés de solitude et cerclés l'oubli. *Loin d'eux* dit l'éclatement des liens avant que *Seuls* ne proclame le temps présent comme celui de l'extrême isolement ; tandis que *Le Soir du chien* inaugure la vaste toile de l'œuvre qui dépeint l'abandon du monde reculé, terre d'origine de Marie-Hélène Lafon. On le constate d'emblée, les quatre écrivains qui formulent le *corpus* de notre travail ont en partage d'interroger le devenir des êtres dans les marges de l'espace et du temps. Dans la périphérie des provinces et celle des banlieues comme dans les chausse-trapes de l'histoire, ils ont une tendresse pour les *déracinés*, les *déboussolés*. Nous le verrons, réinterrogeant la place et le pouvoir de l'écrivain d'aujourd'hui, c'est par leurs postures *impliquées* et en puisant au

⁴ Cf. Pierre Bergounioux, *Miette*, Gallimard, 1996.

⁵ Jean Rouaud, *La Splendeur escamotée de la grotte de frère Cheval*, Paris, Grasset, 2018.

grand terreau du récit de création la matière pour édifier dans leurs livre un espace-temps symboliquement ordonnancé qu'ils conjurent cette déréluction première.

C'est aussi par la langue que notre *corpus* trouve sa cohésion et son mouvement. Les écrivains qui le composent fondent tous les quatre leur *style* sur l'énergie de l'impulsion et le vertige de la chute. Ils disent par cette tension la grandeur et l'infime – ou la grandeur *de* l'infime. La prose de Pierre Michon convoque la grâce de la période pour la faire subitement choir et la mettre à mal tandis que la phrase de Jean Rouaud se plait en ses méandres à dissimuler son objet véritable, à l'enclorre en la secrète obscurité de ses circonvolutions. Chez Marie-Hélène Lafon la langue – à l'image du pays natal – se fait sèche et tendre, abrupte et sensitive, radicale et charnelle. C'est un lyrisme tendu, une émotion en retenue, une pudique ardeur qui caractérisent cette écriture comme celle de Laurent Mauvignier chez qui la langue est prise dans l'allure du monde qui la charrie. Dans cette étreinte elle s'échine à dire, entre élans et saccades, les voix intérieures de ceux qui traversent le monde et que le monde traverse.

Notre *corpus* s'ouvre en 1984 avec la publication par Pierre Michon des *Vies minuscules* qui forme un des temps majeurs de la réévaluation de la place du sujet dans la littérature : le moi s'y découvre en creux au centre d'une constellation éparse – *éclatée* – de figures côtoyées. Dans l'antichambre des *Vies minuscules* pourtant, et dès la fin des années 1970, l'œuvre en gestation témoigne d'une singulière appétence pour le récit de création, si bien que *Les Grands Dieux* – sous la forme de deux *opus* récemment publiés⁶ – constituent de remarquables et signifiantes cosmogonies. L'œuvre de Pierre Michon se déploie à partir de ces deux veines, ces deux filons : elle s'attache à sonder dans le fond archaïque des images de la création les motifs à même de dire le miracle de l'avènement à l'art et la douleur de l'éclatement du monde comme celle de la claudication des êtres.

Concernant l'œuvre de Jean Rouaud, notre étude se centrera sur le *Livre des origines*⁷. De fait, le cycle constitué par les cinq ouvrages publiés aux éditions de Minuit articule à la grande entreprise de l'archéologie familiale du moi une remontée vers les figures et les symboles de l'origine du monde. La Grande Guerre, point aveugle du commencement, est le « berceau de tous les mystères »⁸. Le récit gravite à ses entours comme à ceux de sa fondation et trouve en son secret le centre dissimulé de ses enjeux ainsi que la matrice active de ses plus

⁶ *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, Paris, 2017.

⁷ Jean Rouaud, *Sur la scène comme au ciel*, Paris, éditions de Minuit, 1999, quatrième de couverture.

⁸ Jean Rouaud, *Les Champs d'honneur*, Paris, éditions de Minuit, 1990, quatrième de couverture.

puissantes images. Dans les spirales du temps qui dissimulent les secrets, Jean Rouaud fait l'inventaire des éclats de sa mémoire ; dans la part avouée de fiction qui *ment vrai* il rallie l'éclatante vérité anthropologique des symboles.

Depuis l'automne 1996 (lorsqu'elle entreprend l'écriture de la nouvelle « Liturgie »), et à partir de 2001 avec la publication du *Soir du chien*, Marie-Hélène Lafon forme en ses livres des vies miniatures comme autant d'hommages à ceux qui peuplent – ou peuplèrent – les terres de son enfance. Le vaste paysage de l'écrivaine ne se devine pourtant qu'en juxtaposant les ouvrages comme autant d'*éclats*, de morceaux d'un ensemble peu à peu déroulé. Le goût du bref s'y décèle dans le choix fréquent de la nouvelle et le précis cisèlement des récits. Si l'œuvre tisse avec souplesse les lignes de destinées entremêlées c'est pour faire *éclater* avec violence les vérités crues larvées dans l'intime. L'écrivaine laisse deviner l'effroi dans les silences, fait résonner l'horreur dans les signes subtils, rend perceptible le trouble dans les indices épars. Le monde dépeint est plein d'une puissance archaïque, il déborde de vitalité viscérale, il respire la *sauvagine*. On y vit au milieu des bêtes et au centre des forces élémentaires, dans l'extase des « choses vertes » et la dérégulation des crimes de sang. Le visage du monde prend chez Marie-Hélène Lafon des traits éclatants et vifs – comme *au couteau* – animés de cette même vigueur à l'œuvre à l'aube de la création.

Laurent Mauvignier file depuis vingt ans une œuvre qui dit avec une puissance singulière le délitement progressif du monde et des liens, la force corrosive des solitudes modernes et l'étendue croissante de l'oubli. Pourtant, les dispositifs littéraires fonctionnent dans ses écrits comme la tentative de conjuration de la vérité que le spectacle de la parole énonce. L'assemblée des lecteurs, convoquée à la représentation du monde en ses vérités crues et ses froides violences, est réintroduite à une humanité de partage, et la théâtralité des récits inscrit de fait l'écriture dans une poétique de l'*éclat*. Les voix sont lancées, jetées contre le vide de l'oubli ou le mur du réel, éparpillées en fragments proférés et chus. La mise en scène des voix – des *éclats* de voix – organise leurs conflits et leurs chevauchements, leurs tensions affrontées et leurs rares accords. Ce faisant, le texte fait du lecteur un spectateur invité au drame du livre pour assister aux petites et grandes tragédies de notre temps, « sous une lumière sans ombre [qui] élabore une émotion sans repli »⁹. Une lumière *éclatante* comme un coup de projecteur sur les camps d'ombre de l'aujourd'hui, ses drames anonymes et ses chaos minuscules. Sur la

⁹ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, éditions du seuil, collection « Points / Essais », p. 13.

scène du texte les récits sont réintroduits à la force des mythes et c'est la création entière qui est rejouée, avec ses figures, ses étapes et ses symboles.

Il s'agira donc dans ce travail de montrer que la représentation qui est donnée du monde présent chez Marie-Hélène Lafon, Laurent Mauvignier, Pierre Michon et Jean Rouaud s'ordonne selon un poétique de l'*éclat* et un récit déployant une vision anthropologique de la création.

Notre travail se déroulera en quatre temps successifs. Il s'agira tout d'abord d'envisager la création du monde comme advenue à partir des grandes figures d'engendrement – les dieux premiers partagés en deux sexes, le couple originel du père et de la mère, l'homme et la femme en leur tension procréative et leur union fertile (en leur conflit irrémédiable aussi). Cette figuration de l'origine sous des traits anthropomorphes est de fait remarquablement vivace et active chez les quatre écrivains qui constituent notre *corpus* : le gigantesque univers se conçoit en sa nébuleuse genèse comme l'infime du moi accouché au sein de l'intimité de la famille. Partant, le récit interroge la possibilité et les enjeux d'une filiation. La mise en scène de la création du récit fait pendant au récit de création et l'écriture interroge son avènement à la lisière des genres et à l'orée des classifications.

Nous verrons ensuite que c'est par la constitution d'un espace-temps autonome et symboliquement ordonnancé que la création du monde est littérairement refondée. Les quatre points cardinaux étendent la carte du monde, les valeurs de centre et de périphérie s'échangent, le temps s'enroule ou se redécouvre dans la terreur et la fascination. Habité comme un refuge ou arpenté comme en exil, le monde est une maison et un carrefour, un terroir et un horizon vaste, ouvert *aux quatre vents* ; la Terre est un territoire que l'on foule à la recherche de signes et de strates, que l'on sonde et flaire en quête de mystères intemporels et d'un archaïque enfoui. Le temps prend les allures clivées d'une désastreuse fatalité et d'une miraculeuse cyclicité : la littérature travaille les traces et les passages, gomme les oublis et rature les mémoires, s'afflige avec emphase du déclin et se rêve au moment démiurgique du Big Bang. Ces oscillations des valeurs affectives projetées sur l'espace-temps prennent sens, néanmoins, par la constance d'une posture *impliquée*. Marie-Hélène Lafon, Laurent Mauvignier, Pierre Michon et Jean Rouaud sont tous quatre du côté des marginaux, des vies brisées et qui ont volé en éclats, ils formulent une préoccupation pour l'humain et esquissent les traits d'un humanisme contemporain dont l'avènement se fait dans l'intimité d'une douleur partagée, la tendresse d'un hommage pudique, la fraternité d'un salut ou l'organique sororité des corps – toutes choses qui prennent forme et sens dans le travail, l'invention de la langue.

Dans un troisième temps, nous nous attacherons aux poétiques des formes élémentaires. Le monde s'inscrit en effet comme matière dans les œuvres de Marie-Hélène Lafon, Laurent Mauvignier, Pierre Michon et Jean Rouaud. Entre partitions et amalgames, l'écriture des quatre éléments, sensitive et polarisée, raconte l'élan de la création comme la tentation de la régression et déploie selon un très large éventail l'espace des valeurs symboliques qui édictent les mille manières d'être-au-monde présent. Ainsi du feu duplice qui, entre étincelle et incendie, proclame la prégnance des forces démiurgiques et l'attrait des pulsions criminelles ; et qui de la chaleur douce à la brûlure consacre l'ubiquité d'un univers tendu entre la flamme altière dans laquelle il naît et la pluie d'Apocalypse qui hante les représentations de sa fin. La terre charrie quant à elle les images affrontées du tombeau et la glaise – pâte heureuse dans laquelle modeler l'homme à son berceau –, tandis que l'eau fait chatoyer dans ses moires les formes noires de la tristesse et les reflets solaires, régénérants, de la limpidité baptismale. Enfin l'air est une promesse ainsi qu'un vertige si bien que les fenêtres ouvertes sur le monde par les quatre écrivains qui composent notre *corpus* offrent l'espace comme le lieu dédié aux rêveries d'élévation mais aussi comme un vide suscitant l'inquiétude de la chute.

Enfin, pour dire les mystères communs du monde présent et de la naissance du monde, les auteurs qui composent notre corpus réécrivent les valeurs symboliques duplices des astres, les *éclats* de sens enclos dans des objets, la vitalité sauvage des animaux qui peuplent l'origine et les récits. On revit à leurs côtés et au firmament les angoisses et les émerveillements que suscitent le soleil et la lune ; on tombe soudain entre leurs pages comme par miracle nez-à-nez avec l'origine de l'art qui prend pour forme tour à tour des peintures rupestres, des totems dressés ou des photographies intemporelles comme des dieux ; on déchiffre sur leurs pas des empreintes très anciennes d'animaux dont on découvre magiquement en nos propres cœurs la forme répliquée.

PREMIERE PARTIE : Les enfances du récit

Filiations des origines du monde dans les écritures d'aujourd'hui

Tous les systèmes de représentation de l'origine du monde placent au commencement de l'univers la tension constituée par une entité double et sexualisée : c'est sur le motif du couple formé par le père fondateur et la mère génitrice que s'élaborent primitivement les récits cosmogoniques. C'est donc d'abord sur les figures familiales que reposent les représentations de l'engendrement et du commencement, c'est à leurs entours que se dessine le réseau complexe des symboles et des images des genèses du monde. Ces figures sont du reste un enjeu majeur des écritures contemporaines qui s'en saisissent pour redéfinir les filiations¹⁰, mais également pour investiguer par l'enquête les défauts de la mémoire ou pour substituer – par l'exercice démiurgique d'une écriture renouvelant, inventant ses voix/voies – les détours par lesquels se découvre le moi aux creux de l'histoire familiale. Le *roman familial littéraire* est au contemporain un très actif réservoir, et les écritures se soi s'attachent le plus souvent tout ou partie à des remontées généalogiques sur des modes renouvelés, s'essayant à des chemins pluriels. L'objet de notre travail est précisément l'étude de l'articulation entre ces convocations singulières dans le champ du contemporain des figures familiales, et la manière dont celles-ci déterminent aujourd'hui les poétiques des récits de l'origine.

Confondu au principe même de la fondation, le père originel est celui dont procède la construction du monde : bâtisseur, ou sculpteur modeleur de glaise, il fait le monde d'un geste qui tient de l'absolu démiurgique. Au commencement, donc, il y le père, comme le proclame sans ambages la dédicace qui forme l'*incipit* vrai des *Vies minuscules*¹¹. Faisant d'emblée équivaloir la figure paternelle escamotée à celle d'un dieu absenté et lointain, Pierre Michon met en place dans l'adresse inaugurale de son œuvre la tension qui fait du père tout à la fois le principe qui préside au commencement de tout un monde, et le creux dans lequel la voix du fils trouve l'espace où se proférer. Le père est le nom même du manque – ce en quoi il se superpose au mystère du commencement. En outre, placé *au-dessus* comme le principe qui régit le monde du point le plus haut d'une verticalité figurant son pouvoir, le père est assimilé au ciel. Si nous reviendrons dans le temps de notre étude consacré aux éléments à cette adéquation des images célestes et divines, nous pouvons dès à présent signaler que le père excède le ciel. De fait, le

¹⁰ Comme en atteste le travail mené par Laurent Demanze dans *Encres orphelines*, Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, Paris, José Corti, *Les Essais*, 2008.

¹¹ « À mon père, inaccessible et caché comme un dieu, je ne saurais directement penser. » Pierre Michon, *Vies minuscules*, *op. cit.*, p. 71.

Dieu céleste forme une entité préexistante dont le ciel même procède : « Le Dieu céleste n'est pas identifié avec le Ciel, car c'est le dieu lui-même qui, créateur du Cosmos tout entier, a créé aussi le Ciel et, pour cette raison, est appelé « Créateur », « Tout-puissant », « Seigneur », « Chef », « Père », etc. »¹² Au-delà du ciel, le père des origines est une puissance absolue, et absente.

Cette donnée première et constitutive – l'absence –, va de pair avec une fondamentale incomplétude : Pierre Michon adosse la figure paternelle à celle d'Odin et figure dans l'image de l'amputation du dieu, la blessure qui accompagne la toute-puissance – et peut-être la fonde. Borgne ou claudiquant, le père génère du reste comme en miroir la boiterie du fils. Avec une remarquable cohérence, l'œuvre de Jean Rouaud file les symboles que fixe avant elle l'œuvre de Pierre Michon, signalant le motif comme un trait remarquable d'une littérature contemporaine qui éprouve la blessure solidaire du commencement.

Il est pourtant des contournements possibles, et des moyens dérivés pour conjurer l'absence et la blessure. Si l'œuvre de Marie-Hélène Lafon prend, ainsi que celles des autres auteurs de notre *corpus*, acte de la disparition, elle dessine également les chemins d'une conjuration. Des pères seconds octroient leur nom et relancent les filiations brisées tandis que l'écriture elle-même s'érige en lieu de transmission, et que Pierre Michon se donne à lire dans l'œuvre de l'écrivaine comme un père en littérature. Chez Laurent Mauvignier enfin, les pères désastreux sont légion : violents ou déserteurs ils se signalent comme des forces d'abattement ou d'abandon que d'autres – ceux-ci *beaux* pères – relaient parfois de leur humanité fragile.

Ce que les écritures d'aujourd'hui énoncent d'abord des figures féminines à l'origine du monde, c'est leur scission absolue d'avec les hommes. Les déesses que l'écriture de Pierre Michon met en œuvre sont démiurges dans l'autarcie d'un désir absolu et autonome, elles excèdent en tout les présences viriles qu'elles effarouchent et mettent à mal, condamnent à l'impuissance. Les historiens des religions notent de fait ce trait singulier, remarquable – « Dans certaines religions, la Terre-Mère est imaginée capable de concevoir toute seule, sans l'aide d'un père. »¹³ – et le constatent à l'œuvre dans la théogonie grecque : « Selon Hésiode, Gaïa (la Terre) enfanta Ouranos, 'un être égal à elle-même, capable de la couvrir tout entière' »

¹² Mircea Éliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965 ; coll. « Folio essais », 1987, rééd. 2009, p. 105.

¹³ *Ibid.*, p. 125.

(Théogonie (126 sq.)¹⁴ ». À l'image de ces récits, les *Phallaons*¹⁵ de Pierre Michon affrontent au mystère du commencement celui du désir féminin : tous deux ont en partage d'être des béances que ne comble nul objet. Renvoyés à leur inconsistance, les hommes dès lors n'ont rien d'autre à opposer qu'un désir confondu de violence. Marie-Hélène Lafon dépeint elle aussi un monde ouvertement clivé, dans lequel hommes et femmes vivent côte-à-côte, cantonnées aux champs de leurs tâches et à leurs espaces respectifs : les femmes habitent les cuisines, et les hommes l'extérieur, dans ce monde paysan aux césures archaïques qui est celui dont ses récits témoignent.

Les récits contemporains dépeignent également des femmes dans le champ où celles-ci s'associent aux symboles nyctomorphes. Appareillées à l'obscur et aux tréfonds, les femmes archaïques ressortissent alors d'un régime d'angoisse ; ces figures prennent le monde dans leurs rets ou menacent de le dévorer de leurs dents d'ogresses, de l'engloutir dans des ventres énormes. Les images de genèse le cèdent alors aux figurations inquiètes d'un monde susceptible d'être une proie. Chez Pierre Michon les doigts noirs de Vitalie Rimbaud sont au fils prodige une prison sans issue, tandis que l'œuvre de Marie-Hélène Lafon s'attache en son tropisme pour les organes aux ventres monstrueux – ainsi, dans *Mo*, d'une adolescente grosse *comme un dinosaure* et qui menace d'avalier le personnage éponyme.

Les œuvres de Jean Rouaud et de Laurent Mauvignier offrent du féminin un visage moins inquiet. La mère des origines y apparaît sous les traits d'une antique tisseuse, et les femmes en leur ensemble comme une puissance fertile de *recréation* : elles savent en leurs règles que le monde est une ronde qui peut toujours recommencer. Au geste tranchant qui proclame en sa virilité démiurgique le commencement, l'écriture substitue par le truchement des présences féminines celui de la relance, de la reprise. Recommencer et continuer sont aussi des mots du vocabulaire de Laurent Mauvignier, qui fait de son personnage Sybille l'origine du mouvement par lequel s'engage un retour aux forces vitales : la redécouverte des étoiles dans la nuit du Kirghizistan, la joie ressuscitée de chevaucher, ainsi que le renouveau du souffle trouvent leur point de naissance en cette puissante volonté maternelle. En outre, tisseuse ou diariste, les mères qu'on trouve chez Jean Rouaud et Laurent Mauvignier figurent chacune à sa manière les pouvoirs du texte ; et c'est en définitive la puissance de l'écriture elle-même qui est

¹⁴ Mircea Éliade, *Le Sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 125.

¹⁵ « *Les Grand Dieux II*, « Le Tombeau d'Osiris », dessins, poèmes et notes de Pierre Michon (années 1970) », in *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, 2017, p. 24.

chez les deux écrivains la force fertile de relance et de bouture, de reprise et de recommencement.

Le dernier temps de cette première partie de notre étude s'attachera aux figures de fils et de filles, aux personnages d'enfants : dans la perspective qui est la nôtre, raconter ce qui lie l'enfant à ses père et mère, c'est entrevoir ce qui lie le monde à ceux qui l'engendrèrent. Les auteurs qui forment notre *corpus* font la part belle aux récits d'enfants, voire aux récits d'enfance. Pierre Michon intitule son livre sur Rimbaud *Rimbaud le fils* et fait de cette condition filiale le ferment où s'originent la rage et l'extase d'écrire ; Jean Rouaud retrace dans *Le Monde à peu près* les années qui commencent sa condition d'orphelin ; Marie-Hélène Lafon sonde dans *Histoires* le monde archaïque des enfances où se pressent violemment, viscéralement, le désir et la mort. L'œuvre de Laurent Mauvignier met également à sa manière l'enfant au centre des enjeux du récit : l'*explicit* d'*Autour du Monde* est l'appel de Fumi endeuillé et qui ne le sait pas, *Histoires de la nuit* est tout entier tendu vers le geste final d'Ida.

Logiquement, l'étude des stratégies d'écriture et des modèles génériques mis en œuvre fait écho à l'analyse des modalités d'inscription de l'enfance au cœur du récit. Ainsi les écritures contemporaines forment dans une certaine mesure des *récits de l'enfant* qui participent, plus vastement, de *récits de création* personnels. Nous avons ici fait le choix du mot de *récit* parce qu'il tend à signaler dans le rapport du texte au *réel* une proximité plus grande et un lien plus avoué que l'intitulé de *roman* – qui lui signale d'emblée que le texte embrasse ouvertement le champ de l'imaginaire. Pourtant, les écrivains contemporains investissent diversement la matière du monde, et jouent de l'indécidabilité de leurs écrits pour formuler librement des démarches renouvelées, plurielles et complexes. Dans la polysémie du mot *fils* s'énoncent ainsi les multiples possibles des tissages des liens de la filiation, mais aussi l'ensemble des modalités – cryptages, symboles – qui relient le texte au monde. Dans des *récits du double* ou de la *disparition*, dans les subtiles permutations de noms ou leur affichage éminemment frontal se dessinent l'empan des inscriptions de l'écrivain contemporain dans le monde et de l'inscription du monde dans la littérature depuis les années 1980.

1. LE PÈRE DES ORIGINES

a. Fondations

C'est sous traits de la figure du père fondateur que coïncident d'abord les représentations de l'origine dans les cosmogonies, et celles qu'offre notre *corpus*. Pourtant, comme nous le verrons, c'est presque aussitôt par son revers de notoire défaillance que le père se caractérise : le monde créé, celui-ci s'absente. Ainsi, parmi les textes dont nous proposons l'étude, c'est presque exclusivement la figure de Joseph Rouaud qui déploie les attributs du héros fondateur dont le monde procède. L'écriture de Jean Rouaud se superpose, à son commencement, au récit de l'histoire du père. Cette figure tutélaire semble se constituer comme le motif récurrent majeur des récits de l'auteur du *cycle des origines* – cycle qui forme la première période de l'auteur, à laquelle nous circonscrivons presque exclusivement notre *corpus* d'étude. La prégnance du père dans les écrits est telle, que dans *L'Invention de l'auteur* Jean Rouaud s'interroge : « À se demander s'ils n'avaient pas raison, ceux-là qui craignaient qu'en dehors de raconter l'histoire de ce géniteur mort trop tôt, je n'eusse pas grand-chose à dire¹⁶. » Ramifiée en un réseau de noms d'emprunt et déployée en divers métiers de circonstances, l'identité du père se présente ainsi d'abord comme une palette des variations possibles des symboliques de la virilité. Homonyme de la figure biblique, charpentier occasionnel sous les bombes, *dur* avec le réseau Vengeance¹⁷, ensemençant la terre, Joseph Rouaud s'accapare dans le récit des commencements tous les attributs du héros fondateur.

C'est à la lecture des dernières pages des *Hommes illustres* – celles marquées par le récit des années de guerre de Joseph –, que l'identité paternelle dévoile ses ramifications en divers pseudonymes. La guerre commande qu'au nom régulier de l'état civil se substituent des identités de circonstance, que soient élaborés un nom pour l'occupant et un autre pour la résistance. Pour se soustraire au STO, Joseph Rouaud s'est doté de faux-papiers, s'est construit une identité d'emprunt : « qui réclamerait le corps de Joseph Vauclair, menuisier, né à Lorient [...]»¹⁸ ? » Si le texte fait déjà poindre l'angoisse de la disparition derrière ce nom grimé qui à Rouaud a substitué Vauclair, c'est surtout le choix du métier qui interpelle. Couverture pour les temps hostiles, l'emploi de menuisier est de fait aussi une identité élective qui associe le père au Joseph du récit biblique. Dans *L'Invention de l'auteur*, Jean Rouaud se souvient du savoir-faire paternel partagé à l'établi. Filant le portrait d'un père bâtisseur, et associant aux réminiscences enfantines la libre analyse des motifs du tableau de Georges de la Tour,

¹⁶ Jean Rouaud, *L'Invention de l'auteur*, Paris, Gallimard, 2004, rééd. « Folio », 2005, p. 37.

¹⁷ Jean Rouaud, *Des Hommes illustres*, Paris, Minuit, 1993, rééd. Minuit double, 1999, p. *op. cit.*, p. 164.

¹⁸ Jean Rouaud, *Des Hommes illustres*, *op. cit.*, p. 167.

l'évocation est développée au profit d'une relecture aux relents biblique qu'autorise l'opportun partage du prénom de Joseph¹⁹. L'aptitude aux travaux de menuiserie du père est si manifeste qu'avant de se plonger dans l'abri anti-aérien du café Molière où il rencontrera Anne c'est précisément à un travail de charpente qu'il est occupé : « C'est pourquoi il était sous les toits d'un immeuble ancien à consolider une charpente, ce 16 septembre 1943, quand la sirène retentit sur Nantes [...]»²⁰. » À l'origine – et juste avant que le monde ne *vole en éclats* –, le père Joseph, géniteur en devenir, est ainsi dépeint en constructeur, en bâtisseur²¹.

Outre la falsification à destination des nazis, le nom paternel se dérive en une seconde appellation qui participe tout autant des symboliques de puissance démiurgique. Le nom de résistant proclame sans ambages la virilité de Joseph, et contribue à son érection en figure héroïque. On apprend en effet que le père est *Jo le dur*²². Hommage à sa bravoure – son courage dont atteste par ailleurs le *curriculum* des actions accomplies et des différents réseaux auxquels il a appartenu ; Neptune, puis Vengeance dans lesquels « [...] sa conduite et sa bravoure ont toujours été dignes des plus grands éloges²³. » – ce nom à la fois écourté et amplifié, tronqué et renforcé d'un adjectif aux connotations de force manifeste, participe notablement du portrait du père en héros. Ce caractère de *dureté* est en outre un attribut explicite du masculin, et participe de ces symboles de la terre faite pierre, de ce granit qui lui est naturellement associé²⁴.

Le portrait du père en héros viril du temps qu'il était résistant s'appuie également sur l'évocation des travaux agricoles qu'il accomplit dans la ferme dans laquelle il est alors caché. Cependant qu'à la nuit il est agent de liaison pour les réseaux de la résistance, Joseph est le jour aux travaux des champs. Dépeignant le père sous les traits valeureux de la puissance mâle, l'inventaire des actions et des outils incline vers les symboliques phalliques de virile fécondité. *Jo le dur* : « bina, faucha, moissonna, mit le blé en gerbe, engrangea, sarcla, arracha [...] mania la fourche et la bêche, [...] fendit le bois [...]»²⁵. » Dans son étude, Gilbert Durand répertorie les associations entre les instruments du travail agricole – qui pourfendent la terre – et la symbolique phallique. Ce faisant, il apparente le travailleur de la terre au héros viril :

¹⁹ Le texte superpose aux souvenirs d'enfance (père et fils à l'atelier) la vision du tableau de Georges de la Tour : « Et d'ailleurs un mur nu comme chez Georges de La Tour, avec tous ces outils à suspendre [...]. Un mur d'atelier est un mur d'exposition. », Jean Rouaud, *L'Invention de l'auteur*, op. cit., p. 33.

²⁰ Jean Rouaud, *Des Hommes illustres*, op. cit., p. 164.

²¹ Dans *Le Monde à peu près* le narrateur jouera de cette opportune homonymie.

²² Jean Rouaud, *Des Hommes illustres*, op. cit., p. 172.

²³ *Ibid.*

²⁴ Cf. *intra.*, Troisième partie : La Création et ses revers, B. Terres, a. Édifices, 1. Pierres.

²⁵ Jean Rouaud, *Des Hommes illustres*, op. cit., p. 155.

« Dans les langues austro-asiatiques, le même mot signifie phallus et bêche, et Przulski a suggéré que c'est ce vocable même qui serait à l'origine du sanscrit *lângûla* qui signifie manche, bêche ou queue, et de *linga* qui symbolise le phallus. Éliade va même jusqu'à citer, à côté de textes assyriens, l'expression rabelaisienne « membre que l'on nomme laboureur de la nature » et la langue verte comme le patois de nos campagnes vient confirmer cette assimilation réciproque des instruments aratoires et de la mâle sexualité. »²⁶

Le père est donc : « une force, un chef ²⁷ ». C'est aussi un séducteur qui avant d'épouser la mère Anne s'était entiché d'une blonde plus sensuelle – la jalousie de la mère s'étend du reste jusque dans un âge avancé, elle qu'on voit batailler avec la rivale, cinquante ans après, à la fin de *Pour vos cadeaux*. Dans une scène détaillée, Jean Rouaud dépeint Joseph paré de tous les attributs d'une virilité manifeste et arborant l'arme protéiforme du héros, en l'espèce un couteau suisse. Après qu'une jeune fille s'est éclaboussée la jambe de boue, Joseph : « s'avanc[e] son couteau à la main, puis s'accroupi[t] devant [celle-ci]. »²⁸ Passé un moment d'hésitation (« Il ne s'agit tout de même pas d'amputer [...] »²⁹), le père entreprend de *laver* la jambe avec le couteau. Le couteau n'est pas ici arme contondante ou perforante, c'est véritablement l'arme de la séparation : « la séparation d'un objet de sa gangue³⁰ », celle qui défait le corps féminin de son écrin, de sa gaine de glaise. Le couteau, ainsi que le glaive, est ici, par excellence, « l'arme surdéterminée par le caractère diaïrétique qu'elle porte en son tranchant³¹ ». Le père sculpte la jambe féminine, sépare la chair et la boue ou l'y devine enclose³² et se fait – ne déviant pas vers l'obscénité – démiurge du corps de la jeune fille. Il accomplit l'œuvre qui dans le récit biblique succède au septième jour. Nous sommes ainsi avant l'interdit – marital, conjugal –, au moment exact où l'humanité est engendrée. Le père est ici tout à la fois, dans l'ordre primitif, *le chef de la horde*, et celui qui s'associe symboliquement à la figure toute-puissante du dieu créateur du récit biblique.

Héros aux attributs démiurgiques et souverains, Joseph est un dieu créateur qui tranche avec son canif dans l'obscur pour faire advenir la lumière, et dévoile dans la glaise du monde la forme idéale d'une femme éblouissante. Un être doté d'une aura singulière, respecté, travailleur, un *pater familias* irréprochable, charpenté et charpentier à l'occasion, comme son

²⁶ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris, 1969, rééd. Dunod, Paris, 1992, p. 180.

²⁷ Jean Rouaud, *Pour vos cadeaux*, Paris, Minuit, 1998, p. 170.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 185.

³¹ *Ibid.*

³² Dans son *Introduction aux Noms-du-Père*, Jacques Lacan rappelle que dans La Genèse : « L'Homme est le dernier venu de la création, celui qu'on a fait avec de la boue » ; ainsi « Dieu modela l'homme avec la glaise du sol », Jacques Lacan, *Des Noms-du-Père*, Paris, éditions du Seuil, 2005, p. 99.

homonyme qui fut une figure de père *princeps*. Joseph, bien bâti, est un bâtisseur, un Résistant, un dur qui recommence le monde aux yeux de son fils.

b. Disparitions

Cependant, contre cette figuration première qui domine l'œuvre de Jean Rouaud, les écrivains qui composent notre *corpus* s'attachent au contraire bien plus massivement à pointer les défaillances paternelles – et le portrait de Joseph par l'auteur des *Champs d'honneur* s'avère lui-même clivé. Un grand vide : le père enfui dans les *Vies minuscules* est un point de départ³³ pour l'œuvre de Pierre Michon, comme pour celles de Marie-Hélène Lafon et de Laurent Mauvignier : à la fois origine d'où provenir et nœud dont il faut se départir. La scène pourtant, telle que formulée au sein du livre de 1984, trouve elle-même son origine dans des figures enfouies, des croquis esquissés, des portraits ébauchés. « Les Grands Dieux », tardivement donné dans *L'Herne*, fournit ainsi un portrait du Grand Tuba, dieu tutélaire de l'œuvre entier. Il est le premier père dans le texte. C'est, de fait, sous l'angle spécifique des représentations divines que nous proposons d'évoquer la place des figures paternelles dans la poétique de la création de Pierre Michon, qui proclame sans ambages : « Dieu et les dieux, voilà ce qui nous intéresse³⁴ ». À l'origine du monde ainsi que du fils, les dieux de l'étrange panthéon de l'auteur engendrent l'univers, et le discours. Récit clivé d'une genèse, l'histoire du père est chez Jean Rouaud tout à la fois un point focal et un angle mort de l'écriture, qui ne cesse jamais de revenir à Joseph comme au centre ambivalent et dissimulé de son attention. Si Joseph accapare par sa présence, qui rayonne d'une aura spécifique ; il obsède plus encore par son absence. Sa mort prématurée – Jean Rouaud n'a que onze ans au moment de la mort de son père – creuse un vide que l'écriture tour à tour exhibe et dissimule. Chez Marie-Hélène Lafon, le père originel présente son profil récurrent de défaillance notoire, de rancœur colérique et d'absence pathologique. Au commencement, il y a le père qui manque ou celui qui dévore, l'enfui irrémédiable ou le Saturne orgiaque. À sa manière, Marie-Hélène Lafon se réapproprie dans ses textes ces figures d'une origine obscure. Didier dans *L'Annonce*, ainsi que plus tard Paul Lachalme dans *Histoire du fils*, sont à leurs fils des figures désastreuses ; ces pères trop éclatants ou tôt en-allés font dès l'origine voler en éclats les vies de leurs enfants. l'écrivaine recommence l'histoire du fils sur un même modèle de ratage, et répète de loin en loin la même histoire de

³³ Ce sont Toussaint et Antoine Peluchet qui jouent la scène.

³⁴ Pierre Michon, « Villa Les Sarcelles, Le Crotoy », in *Rooms* d'Olivier Rolin & Cie, Paris, Éditions du Seuil, collection « La Librairie du XXI^e siècle », 2006. p. 160.

nauffrage. Les pères de Laurent Mauvignier ont en partage avec ceux de Pierre Michon et de Marie-Hélène Lafon leur défaillance originelle. Ils manquent de *reconnaître* leurs enfant – c’est le cas de Denis dans *Histoires de la nuit* et, quoique moindrement, celui de Benoît dans *Continuer* –, ou échouent à les voir s’abîmer à temps. menteurs et volages, violeurs et sadiques, les hommes héritent de tares ataviques et ne lèguent bien souvent que la violence et la colère. En des fratries conglutinées, ou dans l’esseulement de leurs solitudes incoercibles, ils éprouvent pareillement toute l’étendue de leur insuffisance, et se constatent avec plus ou moins d’effroi dépositaires d’un sang de longtemps corrompu.

1. Le Dieu lointain

Le travail sur les dieux et le panthéon de Pierre Michon confronte d’abord à la question du vide, de l’absence. Nous pouvons sur ce point poser une équivalence entre le père qui est absenté et le Premier Dieu retiré, lointain. Le père est à la fois l’Absent majuscule et le « *deux ex machina*³⁵ », comme surgi de nulle part et tôt retourné dans l’ombre ; le géniteur et le créateur sont des « disparus³⁶ » qui laissent après eux une création orpheline. Dans *L’Empereur d’Occident*, Alaric – qui est au narrateur un « père selon le cœur [...]³⁷ » – est aussi « [c]et absent considérable, que [l]a vue ni la défaite ne pouvaient atteindre, qui ne se montrait pas et pourtant là-bas frappait fort et juste³⁸. » La puissance et la distance composent ce portrait ramassé qui n’est pas sans parenté avec Aimé Michon. De fait, l’*incipit* secret de l’œuvre, la phrase dédicatoire et liminaire, le *vrai seuil* identifié par Agnès Castiglione – et qui forme l’ouverture de la « Vie d’Eugène et de Clara », non celle de la « Vie d’André Dufourneau » – proclame l’identification de la figure paternelle au dieu escamoté :

« Les ‘Vies d’Eugène et de Clara’ trouvent leur entame, le véritable *incipit* génétique des *Vies* qui en constitue aussi la dédicace très émouvante et secrète : « À mon père, inaccessible et caché comme un dieu ». Le vaste roman caucasien portait des fragments de vies creusoises ; de Grands Dieux veillaient à la résurrection des vies minuscules : dans le décryptage des *traces*³⁹ du linceul, reliquaire sacré de la mémoire, elles se sont levées⁴⁰. »

³⁵ Pierre Michon, *Vies minuscules*, *op. cit.*, p. 77.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Pierre Michon, *L’Empereur d’Occident*, Montpellier, Fata Morgana, 1989, illustrations de Pierre Alechinsky, pp. 14-15.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ C’est nous qui soulignons.

⁴⁰ Agnès Castiglione, « Le Livre à venir », in *Cahier de L’Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 21.

Cette image fondatrice d'un père-dieu caché se faufile donc du Panthéon des « Grands Dieux » jusqu'aux *Vies minuscules*, participe de la genèse de l'auteur comme de celle de l'univers, et fournit le soubassement invisible, éclipsé, d'une œuvre qui procède toute entière de son *incipit*. Le père est un point aveugle, retiré, qui ne se manifeste plus qu'en ses traces. Ainsi du fils devenu empreinte (« ma présence attestait [s]a trace⁴¹) quand le père s'est, lui, fait « déserteur⁴² ». La lecture d'Agnès Castiglione, ainsi que l'ouverture des *Vies minuscules*, s'accordent de manière remarquable avec un motif récurrent et universel du récit des commencements, et coïncident de manière frappante avec une constante que pointe Mircea Éliade dans ses analyses. Dans son texte intitulé *Le Dieu lointain*, celui-ci identifie de fait la figure du Dieu retiré :

« Les Êtres suprêmes de structure céleste tendent à disparaître du culte ; ils s'« éloignent » des hommes, se retirent dans le Ciel et deviennent des *dei otiosi*. Ces dieux, après avoir créé le Cosmos, la vie et l'homme, ressentent, dirait-on, une sorte de « fatigue », comme si l'énorme entreprise de la Création avait épuisé leurs ressources. Ils se retirent au Ciel, en laissant sur Terre leur fils ou un demiurge, pour achever ou parfaire la Création⁴³. »

Oisif ou désœuvré, le *Dei otiosi* signalé par Mircea Éliade a pris congé de sa tâche : accablé de lassitude, il est – pourrait-on dire dans un usage relâché de la langue – *vidé* ; et c'est comme figure évidée, précisément, qu'est donné le « Grand Tuba ». Tout à la fois instrument grave d'une musique cosmique et tube creux propice à la *résonnance*, le Grand Tuba est le dieu de l'absence, de la béance ; son nom et sa forme le portraiturent comme une pure vacuité, un manque fondamental : « on voit les étoiles à travers la brèche dont il est fendu jusqu'aux dents, qui disjoint ses yeux. On dit qu'il est de brique ; il est cadavre ; il respire ; il est aussi blême que son souffle est noir⁴⁴ ». Les dessins de Pierre Michon⁴⁵ le donnent en outre à voir énucléé, ou de profil, si bien qu'un seul œil apparaît. En cela, il est proche, ainsi que nous le verrons, du dieu borgne Odin – autre figure majeure du panthéon de Pierre Michon. Le Grand Tuba est associé à la mort et à la noirceur. La proclamation de sa nature de « cadavre⁴⁶ » l'installe dans l'outre-tombe ; et le nimbe d'une dimension mortifère que corroborent la pâleur maladive

⁴¹ Pierre Michon, *Vies minuscules*, *op. cit.*, p. 77.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Mircea Éliade, *Le Sacré et le profane*, *op. cit.*, pp. 105-106.

⁴⁴ Pierre Michon, « Les Grands Dieux », in *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁵ « Dessins de Pierre Michon pour *Les Grands Dieux* (1977) : Le Grand Tuba. », *ibid.*, p. 23.

⁴⁶ Le mot « cadavre » est celui qui est appliqué de façon privilégiée au père (avec le mot absent / absent majuscule) dans les *Vies minuscules* : « on veillait un mort. Le *cadavre* escamoté était le seul prétexte à cette prolifération familiale » et un peu plus loin : « n'osais m'enquérir de l'identité du disparu et cherchais le *cadavre* dans les ombres montantes », Pierre Michon, *Vies minuscules*, *op. cit.*, p. 80. Cette singulière récurrence lexicale corrobore l'analyse d'Agnès Castiglione qui fait équivaloir Le Grand Tuba au père.

(« blême ») et le souffle funeste (« noir »). Agnès Castiglione file le lien qui va du texte de 1977 aux *Vies minuscules*, et identifie le rôle primordial de la figure :

« Le Grand Tuba, qui se présente au Caire dans la tête « énuclée » du roi Djoser, c'est le Chef borgne. La périphrase procède d'un sonnet des *Trophées* évoquant Hannibal comme « Le Chef borgne monté sur l'éléphant Gétule ». Nous voyons se développer dans les carnets de brouillon ce que Michon nomme « un nœud métaphorique ». L'éléphant est une des figures tutélaires de l'enfance. [...] Le 24 novembre 1977, Michon établit l'équation : le Grand Tuba, le Chef borgne, c'est le père. On comprend qu'il soit un dieu : il est le « nom absent » ou pour parler en langage lacanien « le nom du père ». Au terme des *Vies minuscules*, la périphrase du Chef borgne désigne le père⁴⁷. »

2. *Joseph Janus*

Que le Dieu s'absente une fois l'œuvre accompli, c'est ce que proclame aussi à sa manière la figure de Joseph Rouaud qui présente le profil de Janus biface d'un être clivé. Le cumul des symboliques d'heureuse fondation trouve son revers dans l'abrupt de la mort qui le cueille et laisse le fils esseulé, orphelin. Aux avantageux avatars du nom, aux métiers archaïques et aux armes héroïques qui dépeignent Joseph comme une solide figure fondatrice, il convient donc d'ajouter ce que dit de Joseph Rouaud son homonymie avec l'autre Joseph – le frère de Marie, le grand-père, qui lui ne réchappa pas de la Première Guerre mondiale et ne sortit des boyaux des tranchées que pour mourir peu après à Nantes. Si le réseau des signes qui collaborent au portrait paternel semble travailler dans le sens univoque de l'érection d'une image de puissance, la figure de Joseph se révèle travaillée d'une fragilité, voire d'une fatalité. L'échappée heureuse du père escamoté sous un train pour mieux s'enfuir, traversant à vélo sous la pluie et dans la nuit des étendues où il menace d'être arrêté, est la variante héroïco-comique d'un destin malheureux qui proclame que la chute guette. L'escamotage relatif de la mort du père dans *Les Champs d'honneur* est explicité dans un passage métatextuel de *Sur la Scène comme au Ciel* : « [...] le texte a senti les réticences, et combien cette évocation du père était encore prématurée, alors avec astuce il a procédé à une substitution. Nom pour nom⁴⁸. » L'opportune homonymie permet un déplacement, un glissement qui s'arrange du tabou de la mort du père – transige comme le ferait dans un rêve l'échange du nom entre deux figures. Le texte fait signe vers la mort du père par le truchement d'un autre ; ce faisant il s'arrange de la difficulté d'évoquer frontalement le décès du père, en même temps qu'il proclame une fatalité héréditaire : « Car un Joseph Rouaud en cachait un autre. Du coup, le premier parle pour le

⁴⁷ Agnès Castiglione, « Le Livre à venir », in *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, *op. cit.* p. 20-21.

⁴⁸ Jean Rouaud, *Sur la Scène comme au Ciel*, *op. cit.*, p. 34.

second, et la guerre pour la mort⁴⁹. » En dépit du portrait héroïsé initial, le père disparaît ; sur le modèle des cosmogonies évoquées par Mircea Éliade, le monde recommencé a tôt fait de se retrouver orphelin.

3. Poétique de la quête

Du premier livre publié au plus récent, de *Sur la photo* à *Histoire du fils*, l'évanouissement de la figure paternelle est également un des événements majeurs et structurants des récits de Marie-Hélène Lafon. Rémi s'efface sans un mot l'année des dix ans de sa fille Louise, tandis que dans *Mo* le père est disparu dès avant le seuil du récit – il n'en est fait mention que lors d'une analepse racontant son dépérissement à l'hôpital. Dans *L'Annonce*, Didier abîmé d'alcool ne fait pas à son fils Éric un père suffisant. Quittant Annette et Éric ou quitté d'eux, il se refait à Dunkerque une vie sur le même modèle désastreux, entre prisons et cures. Didier fournit à l'écrivaine l'archétype du père défaillant, et Annette s'éprend à travers lui d'une figure dont elle sait l'originelle fêlure, elle qui : « n'aimait que les sans viatique, les blessés de naissance, les affamés à vie, les recrues de la DASS placées dans des familles ou en foyer, des garçons dont on savait le père ou le frère aîné en prison à l'autre bout de la France⁵⁰. »⁵¹ L'inventaire des goûts amoureux de Gabrielle dans *Histoire du fils* répond à celui d'Annette dans *L'Annonce*. Donnant à voir derrière le pluriel des formulations le portrait singulier de Paul Lachalme, il participe d'une même poétique de la sauvagerie : « [...] elle se voue aux flamboyants, aux flambeurs, aux fulgurants, aux ardents qui brûlent tout ce qu'ils touchent [...] »⁵². » La métaphore latente du feu conjoint les termes de l'énumération : Paul est un feu de paille qui brûle la chandelle par les deux bouts – hommes avide et sans substance, incapable de reconnaître son fils, il participe de la définition freudienne du *père primordial* :

« [...] le père ne peut être qu'un animal. Le père primordial est le père d'avant l'interdit de l'inceste, d'avant l'apparition de la Loi, de l'ordre des structures de l'alliance et de la parenté, en un mot d'avant l'apparition de la culture. C'est pourquoi Freud en fait le chef de la horde, dont, conformément au mythe animal, la satisfaction est sans frein⁵³. »

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ L'énumération est à rapprocher de celle qu'opère Bruno Blanckeman au sujet de Pierre Michon « Il écrit du côté des paumés, des timbrés, des illettrés, des taiseux, de tous ceux qui dérouillent [...]. », Bruno Blanckeman, « Écrire à contretemps », *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 285.

⁵¹ Marie-Hélène Lafon, *L'Annonce*, Paris, Buchet-Chastel, rééd. Gallimard, coll. « Folio », 2019, p. 42.

⁵² Marie-Hélène Lafon, *Histoire du fils*, Paris, Buchet-Chastel, 2020, p. 69.

⁵³ Jacques Lacan, *Introduction aux Noms-du-père*, *op. cit.*, p. 87.

Histoire du fils raconte l'itinéraire du fils André, affronté au père impossible du commencement. Dans l'angle mort de la vie de Paul (à qui Gabrielle a probablement fait un enfant dans le dos), la vie d'André est originellement marquée au sceau de l'incomplétude. À l'évidement de la figure paternelle – que met en évidence l'image fantastique du fantôme déjà usitée par Pierre Michon⁵⁴ (« [...] fantôme de première classe et père évanoui d'André, son fils secret⁵⁵. ») –, répond chez le fils le constat d'un manque – « [...] ce trou que creusait dans sa vie l'absence d'un père⁵⁶. » Cette lacune primordiale, André cherche à la conjurer par un voyage en quête de son père qui trouve à s'imaginer dans le récit de Marie-Hélène Lafon par le motif métaphorique de la chasse – au plus près de l'évocation du père animal freudien – ; il s'agit de « [...] tente[r] de remonter la piste du père et de la débusquer, à Paris ou sur ses terres hautes⁵⁷. » Ailleurs il est question de *flairer* la piste : « On irait donc à Paris, à Pâques, humer les traces du père⁵⁸. » L'image de la chasse se mêle en outre à celle de la guerre – figuration hyperbolique de l'affrontement – pour André qui éprouve le besoin de confronter son père, de lui faire face et de lui tenir tête : « [...] il faudrait faire face au fantôme, se tenir un jour devant lui, oser, monter à l'assaut, crever le vieil abcès qui ne faisait pas mal, pas encore, mais ne se viderait pas seul⁵⁹. » La poétique de la quête mise en œuvre dans le récit de l'écrivaine est toute entière articulée à l'incessante dérobade du père : André suit les traces de Paul jusqu'au 34 boulevard Arago, un immeuble cossu où en dépit de la plaque apposée à son nom le père ne répond pas ; puis, l'image de l'assaut se muant en celle du siège le fils va jusqu'à Chanterelle, qui « fut le fortin du père [...] »⁶⁰, mais là encore Paul Lachalme est absent.

Il faut attendre la mort de la mère Gabrielle pour que la rencontre ait enfin lieu. L'appartement est alors vidé et André exhume deux photographies qu'il emporte : « Rentrés à Toulouse, les deux photos étalées sur la table de la cuisine, sous la lumière vive de la suspension, ils virent. Le père selon le sang était là, il trônait [...] »⁶¹. » Les postures et les corps, ainsi que les figures et les mains, proclament l'apparement du père et du fils et installent face-à-face le père et le fils, au-delà du temps. Comme les photographies que l'on trouve sur la commode chez Clara et Eugène dans les *Vies minuscules*, le tête-à-tête des deux fantômes en noir et blanc affirme la tension irrésolue d'une filiation douloureuse :

⁵⁴ Notamment dans les *Vies minuscules* et *Rimbaud le fils*.

⁵⁵ Marie-Hélène Lafon, *Histoire du fils*, *op. cit.*, p. 123.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 102.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 110.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 111.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 110.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 133.

⁶¹ *Ibid.*, p. 155.

« Les corps parlaient [...]. André était sans voix. Juliette dit, il avait dix-huit ans. La seconde photo datait de février 1941, Gabrielle avait noté au dos, fiançailles Claire. André dix-sept ans. On y reconnaissait [...] André, les traits un peu flous, juché sur l'accoudoir du fauteuil d'Hélène, jambes croisées et mains rassemblées sur les cuisses, André flagrant, patent, révélé, inéluctable fils de son père⁶². »

En dépit de cette aporie de l'image finale qui renvoie dos à dos le père et le fils, le texte choisit explicitement contre le père Paul Lachalme dévoré d'ambition et trop épris de lui-même le fils André Léoty : quand Paul sort de la Seconde Guerre mondiale compromis, à l'inverse il est rappelé le rôle de résistant du fils André. Cette scission d'ordre moral est une fragile mais cruciale ligne de démarcation, qui signe la possibilité de recommencer le monde en dépit d'une origine désastreuse.

4. Atavismes

Les livres de Laurent Mauvignier mettent eux aussi abondamment en scène des pères absents ou colériques, héritiers sombres porteurs plus ou moins complaisants d'insuffisances congénitales ou d'ataviques violences. Articulés comme les deux versants d'un même manque, la violence et l'échec paternel semblent toujours aller de pair. Ainsi *Histoires de la nuit* met-il au tout premier plan de sa stratégie narrative et de ses enjeux symboliques le motif d'une paternité défaillante, et dépeint-il les hommes comme uniformément dépositaires d'une brutalité archaïque. De fait, si l'ouvrage est tendu vers le moment où Denis révèle qu'il est le père de sang d'Ida, c'est plus largement tous les hommes du livre qui s'affrontent douloureusement à la question de la place du père : Christophe est *nul avec ses enfants*, Bègue est demeuré *du côté de l'enfance*, et Bergogne s'assied comme malgré lui là où son père s'asseyait avant lui⁶³. Corrélée à ces manques, la violence caractérise les trois frères⁶⁴ ainsi que Bergogne :

⁶² *Ibid.*, pp. 155-156.

⁶³ « Il n'y pense pas, mais Bergogne fils imite Bergogne père, ou le prolonge en s'asseyant comme lui, en bout de table, comme il l'a vu faire toute sa vie. », Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, Paris, Minuit, 2020, p. 83.

⁶⁴ La fratrie qui prend en otage Marion et les siens est marquée tout à la fois au sceau d'une impossible paternité et d'un sadisme en partage. Denis et Christophe jouissent sans entraves du saccage ordonné et de la peur qu'ils sentent monter croissante. Dans le jeu sombre de la séquestration au plan savamment échafaudé, les deux frères manifestent notamment leur cruauté par le motif récurrent du rire mauvais. Denis arbore un rictus sardonique dont il ne départira jamais et Christophe ponctue incessamment ses prises de parole d'un riotement mauvais (« Vas-y entre. [et sa voix rieuse, [on dirait qu'on t'attend. », *ibid.*, p. 291.). Bègue met à mort Radjah (« [...] la main a plongé dans la gorge du chien et Radjah a fini de s'effondrer sur la dalle de ciment [...]. », *ibid.*, p. 145) et décharge par à-coups féroces une agressivité mal contenue (« [...] un gosse qui gueule parce qu'on vient de le prendre sur le fait, comme si ce fait n'était rien, rien du tout, comme si en gueulant plus fort on finirait par le plaindre, lui, de ce que la vieille folle de voisine l'avait obligé à la tabasser à mort. », *ibid.*, p. 488)

« [...] c'est vrai que dans la famille on était comme ça depuis longtemps, tout le monde savait que le grand-père de Patrice avait été un homme violent, qu'il avait fini sa vie à l'asile⁶⁵ quand toute son enfance Patrice avait cru que c'était dans une maison de retraite, mais non – Il a essayé de tuer ta grand-mère à coups de couteau, lui avait raconté sa mère, un jour qu'il lui demandait pourquoi chez eux il y avait toujours eu autant de violence, pourquoi les hommes étaient atteints de démence, le grand-père, le père, et lui, Patrice, qui avait craint d'être comme eux, d'avoir ça *dans le sang*, et qui se dégoûtait d'une violence qu'il sentait bouillonnante en lui [...]»⁶⁶. »

Dans *Histoires de la nuit* les hommes se transmettent de père en fils la démence et la violence⁶⁷, et se mirent par-delà le temps. Porteuse d'une pulsion féminicide, la lignée mâle perpétue l'iniquité faite aux femmes et si Patrice prenant le parti de l'amour mettra son fusil au service de Marion et d'Ida, c'est d'abord comme dépositaire d'un sang qui le condamne qu'il s'éprouve.

Des pères violents ou en allés il y en a partout dans les livres de Laurent Mauvignier⁶⁸ : dans *Autour du Monde* Mitch portraiture son père comme un ivrogne brutal (« Lui, le sac à bière, tu ne te souviens pas comment il aimait t'humilier ? Tu disais toujours que son but dans la vie c'était de te rendre aussi minable que lui, non ? Tu as oublié les claques et les coups de pied au cul⁶⁹ ? »), tandis que le père de Jaycee nous est incidemment présenté comme une figure enfuie (« [...] peut-être même ce père inconnu et dont tu as si souvent guetté le retour viendrait-il se promener dans ton flottement heureux, à l'interstice des heures, entre chien et loup⁷⁰ ? »). Denis disparu en prison pendant les dix années de l'enfance d'Ida pour avoir battu un homme à mort est le modèle achevé de l'incurie paternelle, cependant que ses frères – Christophe et Bègue –, se condamnent l'un l'autre à une semblable indigence dans leur lien dévoyé :

« [...] ce petit frère qu'il aime comme s'il avait été son père, comme il n'a jamais réussi à devenir père avec ses propres enfants, nul avec ses gosses, quand la seule paternité qu'il ressent en lui c'est celle dont il se sent comme dépositaire, père de ce frère qu'il n'a jamais arrêté d'appeler mon petit frère, même si celui-ci n'a rien de petit, mais que sa fragilité écrase tellement qu'on le croit encore du côté de l'enfance⁷¹. »

⁶⁵ Le grand-père de Patrice figure donc lui aussi au nombre des internés qu'on trouve dans l'œuvre de Laurent Mauvignier, cf. *intra*, Deuxième partie, Réécrire le monde dans l'espace-temps, 3. Des écritures impliquées, a. Écrire les *marginiaux*, 2. Typologie des personnages de Laurent Mauvignier.

⁶⁶ Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, *op. cit.*, pp. 96-97.

⁶⁷ « [...] comme il voyait si souvent sombrer son père quand il cédait à ses emportements – ses envies de meurtre dont les vieilles parlaient encore en évoquant son père mais aussi son grand-père et leurs coups de sang mémorables à l'un et à l'autre, tel père tel fils – [...] ». *ibid.*, pp. 152-153. Le père et le fils, ici aussi bien que dans les *Vies minuscules* où l'on trouve disposés en regard les portraits photographiques d'Aimé et du narrateur, se mirent l'un l'autre comme deux doubles.

⁶⁸ Ainsi que dans *Les Sources*, de Marie-Hélène Lafon, où la violence de l'époux et père est le ressort majeur du récit : « Elle a déjà pensé aussi, une fois où il n'arrêtait plus de cogner, pire encore que d'habitude, dans le ventre, les jambes, le dos, il appelle ça une rouste, ou une dérouillée, elle était par terre, en chien de fusil [...] ». Marie-Hélène Lafon, *Les Sources*, *op. cit.*, p. 60.

⁶⁹ Laurent Mauvignier, *Autour du monde*, Paris, Minuit, 2014, p. 336.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 310.

⁷¹ Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, *op. cit.*, p. 516.

Outre qu'ils sont marqués par cette tare de l'enfance perpétuée, les hommes sont bien souvent chez Laurent Mauvignier des époux incapables, impuissants et infidèles⁷². Dans *Apprendre à finir* la narratrice ne peut que constater dans l'apparition subite de l'amante au milieu d'un supermarché l'écart creusé entre elle et son mari (« Dire ce que ça a été de la voir là, elle, à quelques mètres de moi, je ne sais pas [...] ce vide entre lui et moi, cet espace dans l'espace que je croyais à nous⁷³. »), tandis que les dernières pages de *Continuer* révèlent le visage véritable de Benoît, entre viol conjugal⁷⁴ et adultère⁷⁵, et que Bergogne repoussé par Marion⁷⁶ fréquente les prostituées (« [...] il a payé pour qu'une femme ouvre sa robe et écarte ses cuisses [...]»⁷⁷. ») Ainsi que chez Marie-Hélène Lafon, les hommes que dépeint Laurent Mauvignier achèvent de proclamer leur impuissance par la violence qu'ils font aux femmes si bien que le plus souvent, chez ceux-ci, la vacance de la place conjugale et celle de la place du père se cumulent, de sorte que l'origine est pareillement frappée, chez l'autrice et l'écrivain, au sceau d'un double manque.

L'œuvre de Pierre Michon installe une équivalence manifeste entre figure paternelle et entité divine : à l'instar du père enfui et disparu, les dieux du panthéon de l'écrivain ne laissent après eux que des traces. Retiré et lointain, le Grand Tuba est un crâne désert, un volume creusé de nuit, conforme en cela aux premiers dieux des grandes théogonies qui se conçoivent surtout dans le vide délinéé par leur retraite. La faille du crâne fendu du Grand Tuba se retrouve dans la figure de Joseph Rouaud, dans cette part d'ombre fugacement entrevue et qui fait pendant au portrait héroïsé prédominant. Ainsi, si Joseph a tous les attributs du grand homme (c'est un « grand jeune homme⁷⁸ », qui se soustrait au STO pour entrer dans la Résistance et y mener des actions de bravoure, un père dévoué qui se tue au travail pour l'amour de sa femme et de ses

⁷² Ainsi que la violence, l'infidélité est aussi abordée par Marie-Hélène Lafon dans *Les Sources* : « Annie était tout le contraire de cette femme brune en maillot de bain ou en robe décolletée à bretelles que l'on voyait collée à lui sur les photos du Maroc. », Marie-Hélène Lafon, *Les Sources*, op. cit., p. 58.

⁷³ Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, Paris, Minuit, 2001, p. 125.

⁷⁴ « [...] oui, c'est arrivé, parfois, le soir, la nuit, il la réveillait et l'obligeait à faire l'amour, ou plutôt à le laisser se servir, comme elle disait parfois en souriant méchamment [...]. », Laurent Mauvignier, *Continuer*, Paris, Minuit, 2016, p. 229.

⁷⁵ Sybille découvre l'infidélité de son époux par le mari de la femme dont Benoît était l'amant, qui lui révèle dans le même temps l'infidélité et la trahison de Benoît, cause du suicide : « était allée se jeter sous les rames du métro parce que son salopard d'amant l'avait trahie [...] », *ibid.*

⁷⁶ « S'il est honteux c'est qu'il est déçu de ce à quoi Marion l'oblige quand elle se contente de lui tourner le dos [...] », Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, op. cit., p. 135. En outre, ici aussi, incidemment, le texte de Laurent Mauvignier désigne Denis comme l'auteur de viols conjugaux : « [...] il sait qu'elle n'a pas toujours rencontré des hommes qui lui ont demandé son avis [...]. », *ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Jean Rouaud, *Des Hommes illustres*, op. cit., p. 172.

enfants), le texte donne parfois à entendre une fêlure. Par le truchement d'un prénom qui revient, le développement spiralaire du cycle originel met lentement au jour des scories et fait deviner des fragilités. Chez Marie-Hélène Lafon aussi le commencement est un vertige, une ombre que les fils poursuivent sans relâche. Quant à l'œuvre de Laurent Mauvignier, elle édicte tout autant l'insuffisance originelle des figures paternelles. Abîmés dans une violence atavique héritée, les hommes sont condamnés à l'impuissance : ainsi les coups de sang se lèguent de pères en fils et les époux volages – voire proxénètes ou violeurs – s'absentent ; après quoi le monde est à recommencer.

c. Symboliques de l'amputation

Figures qui manquent, les pères sont aussi des figures du manque, tour à tour dépeintes par les auteurs de notre *corpus* sous les traits de locuteurs infirmes, de dieux amputés, ou d'êtres claudicants. Ainsi que Jean Rouaud, Laurent Mauvignier ne s'en tient pas à faire des pères des portraits univoques : si ceux-ci sont largement désastreux, il arrive qu'ils soient dévastés ; alors l'écrivain raconte la douleur de ceux-là qui s'affrontent à la disparition de leurs fils. Ses récits s'ancrent dans les voix de ceux qui, impuissants, apprennent dans la nouvelle d'un suicide ou constatent dans l'après-coup la profondeur du gouffre qui les sépare de leur enfant. Là, l'écrivain dit, depuis la blessure même qui en fait l'empêchement, ce que c'est que d'être père. Chez Pierre Michon Le Grand Tuba est le dieu de la fêlure, qui exhibe sur son front fendu le vide intersidéral. Cette amputation primordiale file d'un dieu à l'autre dans le panthéon des équivalents paternels. Le père, borgne comme Odin⁷⁹, claudique aussi comme Tezcatlipoca dont la terre a avalé le fémur – semblable à La Grande ourse amputée, lorsque sa « queue » passe sous l'horizon. Le vide et l'obscur qui précèdent le commencement, ou le recommencement du monde, trouvent leurs formulations symboliques dans les amputations qui frappent Odin et Tezcatlipoca, ainsi que les transactions que ceux-ci font avec l'occulte. Le manque se donne également à entendre dans le *Livre des origines* de Jean Rouaud. La ligne de la filiation paternelle est de fait marquée par l'idée de rupture, de scission : le vingt-six décembre 1963 est une date à ce point symbolique dans le calendrier de l'auteur que celui-ci la retient, avec une part d'arbitraire avoué, comme point de bascule des désignations topographiques du pays natal. La Loire inférieure avant, la Loire atlantique après : la ligne de

⁷⁹ « Au terme des *Vies minuscules*, la périphrase du Chef borgne désigne le père. », Agnès Castiglione, « Le Livre à venir », in *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 21.

vie brisée du père édicte la partition tangible entre deux tranches d'Histoire et deux régimes d'appréhension de l'espace – les temps archaïques de l'enfance arpentée, à quoi succède l'errance promise à l'orphelin.

1. *Les voix infirmes*

Chez Laurent Mauvignier, l'infirmité du père se dit au sein même de sa voix. Dans *Seuls* comme dans *Loin d'eux*, les portraits des pères n'obéissent pas à la même logique que ceux dressés dans *Histoires de la nuit* et dans *Continuer*. La défaillance paternelle prend ainsi parfois non le visage d'une violence sans bornes que double une fuite lâche, mais celui d'un douloureux désœuvrement. Accablés par le gouffre creusé entre leurs fils et eux, défaits par le chagrin, les pères de Tony et de Luc nous sont donnés à voir dans le halo d'une peine qui teinte de gravité leurs corps et leurs gestes, porte sur leurs faciès et leurs démarches une empreinte de fatigue empesée. Ainsi Monsieur Rousset apparaît esseulé et hagard au milieu du bazar de l'appartement de son fils disparu : « [...] l'image du père de Tony, planté au milieu du salon, le visage défait, l'œil idiot et perdu qui cherchait sur les murs ce qu'il faisait là [...] »⁸⁰. Il n'échappe pas à cette solitude consubstantielle aux personnages du livre⁸¹, et le portrait donné par touches au fil du récit donne à voir jusqu'au terme final l'accablement de celui qui se découvre le père d'un assassin : « [...] je le revois, son visage jaune, la peau terreuse des joues, la bouche fendue, ses yeux effrayés [...] »⁸². Pareillement, Jean sait son propre visage dévasté au moment de l'annonce du suicide de Luc⁸³ et se remémore – dans une langue sans plus de ponctuation – l'ampleur de son effondrement : « [...] je me souviens tout de suite comme sous moi j'ai senti mon corps fondre sous moi comment de partout mon corps a vacillé et d'un coup j'étais hébété [...] »⁸⁴.

Aussi, c'est depuis la blessure que s'énoncent l'impuissance et la colère. Dans *Loin d'eux*, Jean hébété par la disparition de son fils énonce en son discours empêché les contradictions d'un deuil où se côtoient douloureusement des émotions contraires. Alors, la paternité existe dans le temps même où elle confesse son incomplétude et avoue les sentiments noués qui la composent. La culpabilité se laisse entendre dans la tension d'une voix qui

⁸⁰ Laurent Mauvignier, *Seuls*, Paris, Minuit, 2004, p. 158.

⁸¹ « [...] pantelant au milieu de la pièce, trop pâle et seul à son tour pour parler et demander ce qu'il fallait comprendre et oser, après, pour sortir de là. », *ibid.*, pp. 158-159.

⁸² *Ibid.*, p. 170.

⁸³ « [...] un visage dévasté, les traits gommés par la pâleur, avec juste autour des yeux la noirceur [...]. », Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, *op. cit.* p. 103.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 101.

s'articule aux entours de la mort et mêle au ressentiment la pudeur : « [...] ne pas avouer, ne jamais dire la colère que j'ai contre lui, ne pas dire comme je lui en veux, comme je lui en ai toujours voulu, tout le temps [...] »⁸⁵. Plus loin Jean édicte sous forme de dénégation la force de l'amour filial qu'il se découvre à la mort de Luc : « [...] il faudrait dire comment Luc il a poussé d'un coup en nous deux [Marthe et Jean], grandes ouvertes, les portes derrière lesquelles encore on pouvait tenir à distance l'amour qu'on avait pour lui⁸⁶. » Prise dans l'étau de passions affrontées, la voix du père renonce à se hisser jusqu'à la parole⁸⁷ au moment même où l'auteur nous fait entendre son timbre assourdi : entre la colère qui ne doit pas se dire et l'amour absolu qu'il ne faudrait plus taire, le personnage de Laurent Mauvignier réprime l'impartageable et avoue sa difficulté à mettre en partage son amour cependant qu'*a contrario* l'écriture donne à entendre à tous ce qui ne demeure formulé qu'à soi-même. Ce que Dominique Rabaté dit de *Seuls* est aussi vrai de *Loin d'eux* :

« L'opération est littéraire en ce sens que c'est bien dans le silence particulier de l'absence de toute destination précise que se déploie le discours, qu'il résonne dans l'espace fictif que le livre constitue justement comme caisse de résonance de ce qui ne se dit qu'en secret, qu'en privé⁸⁸. »

Les pères de Laurent Mauvignier sont aussi là : dans cet entre-deux des émotions contraires que l'écrivain devine, et cette infirmité d'une voix des limbes que l'écriture secoure.

2. *L'Amputation des dieux*

Empruntant aux cosmogonies du Nord, comme aux dieux aztèques, le père qu'on trouve chez Pierre Michon place *a contrario* l'origine du monde sous le signe d'une puissance qui inquiète. Figure du manque dessinée en creux comme le portrait même d'une faille, Le Grand Tuba est frère d'Odin. Apparentés par leur œil unique, les deux dieux sont marqués au sceau d'une amputation, d'une privation. Pourtant Odin énucléé ainsi que le roi Djoser n'est pas amoindri, mais à l'inverse doté ; l'œil perdu est l'objet d'un troc : « [...] Odhin a accepté de perdre un de ses yeux charnels, matériels, pour acquérir le vrai savoir, la grande magie, la vision de l'invisible⁸⁹. » La perte se réverse en don et se sublime⁹⁰ : le renoncement à la vision

⁸⁵ *Ibid.*, p. 71

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ « [...] ne pas faire remonter la parole jusqu'à dire à voix haute [...] », *ibid.*, p. 71

⁸⁸ Dominique Rabaté, « Ouvrir la blessure », in *Laurent Mauvignier*, Karine Germoni et Jacques Dürrenmatt (dir.), Paris, Garnier, coll. « Écrivains francophones d'aujourd'hui », 2020, p. 29.

⁸⁹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 172.

⁹⁰ Gilbert Durand ajoute : « Le sacrifice oblatif de l'œil, que l'on retrouve dans l'*Évangile*, est surdétermination de la vision en voyance. », *Ibid.*

matérielle permet l'accès à la vision essentielle, et engage le dieu dans un commerce privilégié avec l'immatériel. Odhin a fait commerce avec le « [...] sorcier Mimir qui chaque jour lui permet de boire à la source d'habileté⁹¹. » ; la vision du dieu est ainsi associée à la sagacité⁹².

L'œil assume la fonction symbolique paternelle, organe de la vue qui perce au jour le fils en ses écarts et ses fautes, il voit clair et transperce de son rayon le monde de l'ici-bas. Gilbert Durand remarque ainsi que « Odhin le clairvoyant [...] est le dieu 'espion'⁹³ »⁹⁴, celui qui voit et juge. Il ajoute, dans une perspective psychanalytique : « Le surmoi est avant tout l'œil du Père, et plus tard l'œil du roi, l'œil de Dieu, en vertu du lien profond qu'établit la psychanalyse entre le Père, l'autorité politique et l'impératif moral⁹⁵. » De fait, dans plusieurs récits de Pierre Michon, une équivalence circule entre pères, rois et dieux : la prise en charge symbolique de la fonction paternelle se double d'une fonction politique et d'une situation altière, surplombante. Dans *L'Empereur d'Occident*, Alaric est cette triple entité. Le récit fait glisser le champ des images jusqu'à figurer le fils symbolique en un Christ supplicié de soleil, cet autre œil unique. La puissance solaire s'associe à la figuration divine : « le Fils [...] dans l'éclat enfin de la croix, des épines et du sang, des os brisés, dans le délire de l'asphyxie⁹⁶ » est martyr du Père « ce soleil qui lui broie le crâne, lui déchire la bouche et l'aveugle⁹⁷. » Odin borgne est lui aussi solaire. Il détient l'œil perçant qui foudroie ou crucifie ; et possède également la langue secrète et sacrée, la magie des runes :

« [...] de même qu'Odhin, le Varuna borgne des Germains, agit par la magie des runes. Les runes sont à la fois des signes et des formules que le Grand Dieu indo-européen aurait obtenus à la suite d'une initiation de type chamanique, c'est-à-dire comportant des pratiques ascensionnelles et sacrificielles. Odhin est surnommé quelquefois « le dieu du bien dire » [...]»⁹⁸.

Le *theos* recèle le *logos* : le dieu détient la langue et règne par la langue. Cette possession s'articule à une initiation : elle est le fruit de cérémonies cachés, de rites obscurs, d'une science occulte. Dans son texte consacré à Tezcatlipoca, Pierre Michon grimé en anthropologue receleur fait équipe avec l'écrivain O.R. pour dérober aux dieux cette langue sacrée qui est leur

⁹¹ *Ibid.*

⁹² « Nous constatons que l'extrême valorisation intellectuelle et morale de l'organe visuel entraîne son oblation, parce que l'organe charnel se sublime et qu'une seconde vue, archétypale au sens platonicien de ce terme, vient relayer la vision commune. », *Ibid.*

⁹³ Le mot est emprunté à Georges Dumézil, *Les Dieux des Germains* (coll. « Mythes et Religions », 38), 1 vol. in-16, 128 p., Paris, Presses Universitaires de France, 1959.

⁹⁴ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 171.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 170.

⁹⁶ Pierre Michon, *L'Empereur d'Occident*, *op. cit.*, p. 41.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, pp. 173-174.

bien et leur puissance, – le Verbe au commencement du monde. Ainsi « le vol des manuscrits hébraïques dans quoi Yahvé parle, c'est nous⁹⁹ », proclame-t-il, avant de revendiquer « nous avons sorti un coran du XVI^{ème} siècle, parole d'Allah¹⁰⁰. » La mythomanie littéraire met en place le rapt de la parole du dieu-père comme la clé fantasmagorique de son propre avènement ; et l'écrivain figure dans cette image symbolique le commencement du monde aussi bien que la création littéraire qui lui équivaut.

Dieu des aztèques, Tezcatlipoca fournit par ailleurs un autre exemple privilégié d'amputation d'une figure divine affiliée à la fonction paternelle. Gilbert Durand le présente ainsi :

« Un bel exemple d'isomorphisme de la mutilation et du miroir nous est fourni par la mythologie du ténébreux dieu mexicain Tezcatlipoca. Le nom du Dieu signifie miroir (tezcatl) fumant (popoca), c'est-à-dire miroir fait avec de l'obsidienne volcanique, miroir qui mire le destin du monde. Il n'a qu'une seule jambe et qu'un seul pied, les autres ayant été dévorés par la terre (ce dieu est assimilé à la Grande Ourse dont la « queue » disparaît sous l'horizon pendant une partie de l'année)¹⁰¹. »

Pierre Michon consacre au dieu sa contribution au recueil de Jean Roulin intitulé *Rooms*. Dans le récit, le narrateur se présente sous des traits physiques qui ne sont pas sans rappeler ceux de l'auteur – qui se traite ici lui-même avec malice : « ma tête d'œuf de crabe¹⁰² ». Pierre Michon joue à se rêver anthropologue « américaniste », voyou, savant (« la tête du professeur au Collège de France que je serais devenu *ipso facto*¹⁰³ ») et receleur. Il se dépeint en porteur du dieu :

« [...] les Porteurs de dieux, *teomama*. J'en suis un. Je suis un porteur de dieu dans cette gargote du Crotoy, autant dire à Tizaapan, 'près de l'eau crayeuse¹⁰⁴' juste avant la fondation de Mexico. Juste avant qu'on sorte les dieux des grands fichus. Juste avant les sacrifices¹⁰⁵. »

Le vocable « *-mama* » (comme le mot « porteur ») renvoie à une dimension maternelle, une fonction d'engendrement ; tandis que l'eau crayeuse évoque l'indistinction des premiers temps – ce qui s'accorde avec l'époque mentionnée, celle qui précède la fondation de Mexico. Nous sommes donc bien au commencement du monde (ainsi que dans la baie de Saint-Michel

⁹⁹ Pierre Michon, « Villa Les Sarcelles, Le Crotoy », in *Rooms*, *op. cit.*, p. 160.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.* p. 103.

¹⁰² Pierre Michon, « Villa Les Sarcelles, Le Crotoy », in *Rooms*, *op. cit.*, p. 158.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 160.

¹⁰⁴ Cette eau mêlée de terre, crayeuse, évoque l'indistinction des premiers temps, ce qui s'accorde avec l'époque qui précède la fondation de Mexico. La portée symbolique est à mettre en parallèle avec *Abbés* et la fondation de Saint-Michel en l'Herm.

¹⁰⁵ Pierre Michon, « Villa Les Sarcelles, Le Crotoy », in *Rooms*, *op. cit.*, p. 157.

en l’Herm, où les moines œuvrent à séparer la terre de l’eau). Comme pour Odin mentionné plus haut, la force de Tezcatlipoca se concentre sur l’organe même qui est l’objet de l’amputation : « [...] il clopine sur un moignon justement qu’on appelle ‘le miroir fumant’, c’est dans ce moignon qu’est sa divinité, c’est avec ça qu’il séduit¹⁰⁶. » Le narrateur signale en outre qu’« [i]l joue avec son propre corps comme un schizo profond : une fois il a jeté son fémur aux habitants de Tlaxcala, et les textes disent que jamais il n’a autant ri. »¹⁰⁷ La jubilation et la colère se superposent dans ce geste de démembrement, qui n’inquiète pas moins que la puissance solaire d’Odin ; chez l’écrivain le père du commencement est un Dieu animé d’une violence aveugle.

3. Miroirs

Le recommencement du monde par le fils, ou sa continuation, n’est pas indemne de l’inquiétude consubstantielle à son engendrement premier. Chez Pierre Michon, le fils est le miroir du père : il porte comme lui les marques de manque, et inquiète pareillement. Dans *L’Empereur d’Occident*, l’illustration liminaire de Pierre Alechinsky associe le geyser sanglant de l’amputation du pouce et de l’index du narrateur à l’éruption d’un volcan, le Stromboli¹⁰⁸. L’illustration de clôture présente les doigts amputés cicatrisés, le volcan ayant disparu. L’illustration de couverture associe quant à elle la main au visage, en faisant l’emblème de l’être tout entier. Ces trois images sont un parti-pris de l’illustrateur. Elles font de l’amputation le motif prédominant du récit, et du texte un cheminement qui va de la blessure sanglante à sa figuration cicatrisée. Le joueur de lyre est présenté à l’*incipit* dans un portrait qui exhibe ce qui lui manque : « Il avait exercé des charges ; deux doigts manquaient à sa main droite [...] »¹⁰⁹. Amputé des doigts, le musicien est en outre doté d’une vue défaillante : « il était myope¹¹⁰ ». Fils symbolique d’Alaric, les marques de la privation se renversent pour Aetius ainsi que pour Odin en leurs contraires : sa musique excelle en dépit de son infirmité, et sa demi-cécité fait de lui le voyant d’un monde disparu qu’il ressuscite par son récit. Second Homère, il est une figuration de l’écrivain. Également associée à Alaric et Aetius, la thématique de la lumière file elle aussi la symbolique du miroir, et présente en premier lieu l’insuffisance du fils qui s’efforce

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 161.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ « Le soleil invisible n’éclairait plus au large qu’une moitié du Stromboli », Pierre Michon, *L’Empereur d’Occident*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹¹⁰ *Ibid.*

d'équivaloir au père. Le joueur de lyre est bien chétif face au maître des runes, et sa flamme vacille dans l'inégal tête-à-tête avec l'astre solaire :

« Je n'étais que la forme dégradée, à merci convocable et révocable, de l'autre musique, celle qui souffle où elle veut, un reflet nécessaire et insuffisant, comme un petit quinquet à huile dans la nuit d'Alaric, quand il aspirait, à l'exclusion de toute autre lueur, au grand soleil¹¹¹¹¹². »

D'abord miroir dérisoire, pâle copie « exaspéré[e] de n'être que lumière empruntée mais tout amour pour la source de toute lumière¹¹³ » et qui « s'épuise vainement à briller comme le Père et s'en rendre digne¹¹⁴ », Attalus finit pourtant par ressembler à Alaric, puisqu'il « rit soudain et pense que c'est lui qui brille, qui règne sur le monde comme un clou d'or fiché, lui-même »¹¹⁵. Il en va de même du narrateur de « Villa les Sarcelles, Le Crotoy »¹¹⁶, qui se grime ainsi que le dieu Tezcatlipoca, et s'approprie les éléments distinctifs qui le caractérisent (« Et ma sciatique, l'esquille vibrante de mon fémur dans ma cuisse, c'est ça qui lui plaît le plus, il est comme chez lui¹¹⁷. ») Le porteur, ainsi qu'un fils, mire en lui-même le Dieu amputé ; plus loin dans le récit, c'est précisément devant la glace que le narrateur se présente. Alors il se maquille à l'image du dieu, et porte à son visage les marques contrastées de la nuit et du soleil : « Trois rayures de jais et deux d'or transversales, voilà la tête de Tezcatlipoca, d'après les textes. Je me peins avec soin [...]. »¹¹⁸ Enfin, le motif du miroir trouve une occurrence privilégiée au sein des *Vies minuscules*. Dans la « Vie d'Eugène et de Clara », c'est *de l'autre côté du miroir* que le fils et le père se rencontrent :

« [...] notre réunion spectrale d'ici, comme une amulette d'envoûtement¹¹⁹, nous rappelait où que nous fussions que chacun de nous portait en lui le spectre de l'autre, et pour l'autre était spectre ; nous étions l'un pour l'autre et cadavre¹²⁰ et placard. »¹²¹

¹¹¹ Sur l'équivalence du roi et du « schème solaire », cf. Mircea Éliade, *Le Sacré et le profane*, op. cit., 2009, pp. 136-137 et Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., pp. 162 et suivantes.

¹¹² Pierre Michon, *L'Empereur d'Occident*, op. cit., p. 40.

¹¹³ *Ibid.*, p. 41.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Pierre Michon, « Villa Les Sarcelles, Le Crotoy », in *Rooms*, op. cit., p. 163.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ La comparaison associe la réunion des deux photographies à un rite de sorcellerie et érige les objets en outils magiques ou reliques à valeur anthropologiques.

¹²⁰ Cette troisième mention du père comme « cadavre » s'ajoute à celles précédemment relevées.

¹²¹ Pierre Michon, *Vies minuscules*, op. cit., p. 84.

Au royaume des ombres le fils mire le père et réciproquement ; comme Le Grand Tuba ils sont tous deux cadavres, spectraux : pour Pierre Michon chez qui l'origine est inquiète aussi bien pour le fils que pour le père, le monde est à recommencer.

4. *La boiterie des orphelins*

Dans le réseau de ses images l'œuvre de Jean Rouaud proclame pareillement, quoiqu'à sa manière, que le fils s'installe en miroir du père absenté, et porte jusque dans son corps boiteux les symboles pour dire le manque. *Le Monde à peu près* est de fait un récit des orphelins qui signale l'origine comme une béance, une plaie à vif. Mettant en scène les années de jeunesse – l'amitié pour Gyf, le béguin pour Théo –, le texte file sans trêve le motif de l'absence du père. On sait très vite Gyf orphelin, et on découvre au terme du récit Théo endeuillée : « des pères il en mourait aussi ailleurs, sous-entendu le sien, il y avait un an à peine [...] et c'était tellement dur parfois qu'elle souhaitait mourir »¹²².

L'œuvre joue en outre des multiples possibles d'une écriture de soi dans lesquels s'entend l'errance des identités de l'orphelin. Ainsi le narrateur est-il dépeint comme l'auteur d'une *vie de Jean-Arthur*. Le nom-valise amalgame Jean Rouaud et Arthur Rimbaud si bien que la figure du *féroce infirme* s'érige en un double du narrateur – et, par le jeu des emboîtements, en dépit des cryptages, de l'auteur lui-même –, qui lit dans la disparition de la figure paternelle du poète – le capitaine enfui – un trait biographique similaire au sien, et se rêve écrivain sous les traits de Rimbaud. Si le récit de Jean Rouaud joue du décalage burlesque, et pose un regard distancié sur les années de jeunesse ainsi que l'orgueil qui l'accompagne, le travail des noms énonce pourtant bien l'apparemment symbolique des figures et proclame que les pères disparus font à coup sûr des enfants infirmes. À Joseph artisan de chantiers inachevés, spécialiste des objets détournés et sculpteur d'installations bancales, répond la démarche cahotante de Jean-Arthur : le fils emboîte le pas au père boiteux. Dans *Le Monde à peu près*, l'image de la claudication est prégnante et forme la donnée en partage des amis liés par le deuil. L'incomplétude des héritiers douloureux que sont Théo, Gyf et Jean-Arthur répond à la part manquante échue : « Nous, nous avançons sur nos heures bancales, clopin-clopant, en mutilés de l'espérance¹²³. » On retrouve par ailleurs le motif de la boiterie lors de la scène de communion solennelle relatée dans *Pour vos cadeaux*. La remontée de la nef par la mère et le fils donne à voir le manque criant de l'absent :

¹²² Jean Rouaud, *Le Monde à peu près*, Paris, Minuit, Paris, 1996, p. 200.

¹²³ *Ibid.*

« Elle, notre mère, a refusé qu'un autre prenne la place du frais disparu, de sorte que nous progressons ainsi à pas lents jusqu'au cœur, amputés de notre aile gauche, moi entre l'ombre et le vide sous les regards de l'assemblée qui s'interroge sur cette étrange boiterie d'un communiant. Par un fait exprès, l'autre, le récusé par la jeune veuve, l'humble doublure, assiste à la cérémonie en s'appuyant sur une canne pour soulager sa jambe infirme, de ce fait légèrement de guingois, et donc parfait miroir, [...] adressant un sourire à son double bancal¹²⁴. »

Il manque une jambe à la procession ; amputé du père, le narrateur exhibe sa part manquante, son incomplétude. Il manque l'*aile gauche* au fils condamné de ce fait à la *gaucherie*. L'infirmité est du reste contagieuse. L'oncle – pourtant le *tuteur* – ne se tient pas droit lui non plus : *infirmes, de guingois et bancal* il est lui aussi un miroir du père absenté.

Le motif de la chute prolonge du reste celui de l'infirmité et met pareillement en scène le père et le fils mirés. La vie du père est affectée d'une fêlure, et sa mort soudaine est une chute¹²⁵ abrupte. À ce douloureux tropisme pour le sol – le bas¹²⁶ –, répond la chute des lunettes du narrateur du *Monde à peu près*. Au moment où lui est rendue sa rédaction qui relate les visites du dimanche sur le tombeau paternel, alors que l'enseignant classe sa copie tout au bas de la pile, le narrateur fait choir sa monture : « [...] comme je baissais la tête pour cacher mes larmes à venir, sans doute emportées par le poids des verres, épais et lourds, mes lunettes tombèrent¹²⁷. » C'est alors une moitié du monde qui se brise et s'éparpille : « l'un des verres [...] se brisa en prenant contact avec le sol carrelé, s'émiettant en un semis de petits cristaux qui s'éparpillèrent sous les pupitres. »¹²⁸ À l'image du père, lui aussi minéral¹²⁹, le verre rompt subitement. Le monde vole alors en éclats : diffracté en petits cristaux, il prend l'allure d'un paysage vu par le prisme d'un kaléidoscope. Dans cette vision nouvelle pourtant l'altération est heureuse. Recréé à travers un cristal le monde s'entrevoit pour la première fois comme éclatant, ce que dit autrement dans *Pour vos cadeaux* la coïncidence entre date de la mort du père et les dates de naissance symboliques du fils et de la mère que le narrateur envisage successivement – la figure paternelle projetait une ombre sur les siens. Chez Jean Rouaud le recommencement du monde après le père est possible ; il s'ordonne selon une poétique de l'éclat.

¹²⁴ Jean Rouaud, *Pour vos cadeaux*, Paris, Minuit, 1998, p. 51.

¹²⁵ Il choit sur le sol de la salle de bains : « Soudain, couvrant le vacarme de la tempête, un bruit sourd, provenant cette fois de la maison, vous tire de votre lecture, comme la chute d'un corps lourd, suivi aussitôt d'un cri d'effroi de votre mère. », Jean Rouaud, *Des Hommes illustres*, *op. cit.*, p. 109.

¹²⁶ « La troisième grande épiphanie imaginaire de l'angoisse humaine devant la temporalité nous semble devoir être fournie par les images de la chute. La chute apparaît même comme la quintessence vécue de toute la dynamique des Ténèbres, et Bachelard a raison de voir dans ce schème catamorphe une métaphore réellement axiomatique », Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 122.

¹²⁷ Jean Rouaud, *Le Monde à peu près*, *op. cit.*, p. 86.

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 86-87.

¹²⁹ Cf. *intra.*, Troisième partie : La création et ses revers, B. Terres, a. Édifices, 1. Pierres.

L'infirmité qui affecte les corps et les voix trahit et traduit les multiples *manques* du père – ses manquements, ce qu'il manque, ce qui lui manque. Chez Laurent Mauvignier, l'amputation touche les mots mêmes des pères, qui s'affirment dans des voix infirmes. Depuis la blessure, en des soliloques intimes, l'auteur donne à entendre par éclats ce qui ne peut se dire que dans le for intérieur de pères condamnés au mutisme par la douleur de voir leurs fils en allés. Ce faisant, l'écrivain se porte au secours de ces voix des limbes, qui ne peuvent que mi-dire la souffrance qui les grève ; manière d'apprendre à finir, et à recommencer la vie, avec les drames qui l'affectent. Chez Pierre Michon, le père absenté et le dieu infirme s'équivalent – qui inquiètent, et menacent le fils ainsi que le monde. Du reste, l'amputation originelle s'hérite, et le fils mire son père dans les images fantomatiques de l'enfance. Placé sous l'égide de figures toutes-puissantes ou frappées d'infirmités, le monde peine à commencer pour l'auteur des *Vies minuscules* ; « J'avais perdu le monde¹³⁰ », écrit le narrateur pour raconter les errances d'une écriture qui a longtemps échoué à advenir. Dans l'œuvre de Jean Rouaud, la fêlure affecte pareillement la représentation du père : dans le nom de Joseph tombé au champ d'honneur en 1916 se cache le nom-du-père, et la mort brutale détermine l'infirmité du fils, sa claudication, ses pleurs et ses chutes. Pourtant le bris du verre des lunettes du narrateur du *Monde à peu près* doit se lire selon une nécessaire équivoque : menacé dès son commencement, le monde peut cependant advenir selon une poétique de l'éclat.

d. Conjurations

Si les textes de Pierre Michon et de Jean Rouaud proposent surtout le motif aporétique du miroir dans lequel le fils s'éprouve à l'aune du manque dont il hérite, les œuvres de Marie-Hélène Lafon et de Laurent Mauvignier offrent au contraire par endroits des figures de *pères seconds* à même de fournir un visage possible comme origine neuve et, partant, un chemin ouvert vers le monde. Ainsi, quoique dans l'œuvre de Marie-Hélène Lafon le père primordial freudien se devine en filigrane dans la sauvagerie des instincts, la bestialité des appétits ou la ferveur des ambitions, il est des figures secondes qui offrent un profil salvateur, un recommencement possible. Avec eux, l'écrivaine met en œuvre des récits de *recréation*. C'est Pierre pour Mo et Léon pour André, ou Paul pour Éric, qui assurent cette fonction de seconder le père de sang, et qui endossent à leur manière le *nom-du-père*. Des *prête-noms* qui offrent des visages accessibles et humains, et dont les marques s'offrent à la lecture : ainsi l'héroïsme

¹³⁰ Pierre Michon, *Vies minuscules*, *op. cit.*, p. 167.

solaire et justicier de Pierre peut faire de lui pour Mo un père fantasmatiquement nommé *Lépédor*, et Léon porter le nom de Léoty. Au tragique qui – de l’hérédité imparable au terme macabre des récits –, domine bien souvent la représentation des pères, il arrive que, tout comme Marie-Hélène Lafon, Laurent Mauvignier oppose la quête d’une figure seconde à même d’endosser la fonction symbolique laissée vacante. Au terme d’un voyage au Kirghizistan Samuël rencontre Arnaud et Toktogul ; en dépit de ses tares Bergogne veille paternellement sur Ida. Les chemins de la vie offrent ainsi parfois de croiser des êtres qui lèvent le voile originellement jeté sur le monde par l’absence : la palette du peintre et l’œil du chef, prêtent à ceux grandis dans la privation du monde une salvatrice entremise. En outre, *le père du texte*, chez Marie-Hélène Lafon, c’est Pierre Michon. C’est un fait remarquable de notre *corpus* que cette filiation énoncée par l’auteurice qui reconnaît et revendique en l’écrivain creusois une figure paternelle. La littérature joue une part de son avènement symbolique dans ces passations, ces *lettres échangées* par lesquelles une filiation seconde autorise à écrire. Le monde s’invente dans des passages de témoins, des appropriations déplacées et des déplacements de figures. Resurgi grimé sous les traits d’un éloquent Père Michon récitant avec superbe les *Bucoliques* pour les frères Lachalme ennuyés sur les bancs de leur école, Pierre Michon apparaît dès lors chez l’écrivaine ainsi qu’*une marque qui se prête à la lecture*¹³¹.

1. Re(m)placer le père

« Nous voyons donc qu’il est nécessaire de placer au niveau du père un second terme [...] à savoir la fonction du nom propre¹³². » *Histoire du fils* est d’abord une histoire de noms. André s’appelle Léoty – qui est le nom de la mère, Gabrielle : « [...] ce père ne sait peut-être pas qu’il a ce fils, un fils, André Léoty, dix ans, Léoty est le nom de sa mère [...] »¹³³. » Au père en allé désastreux, le récit substitue par l’entremise du nom un père second. De fait, Léoty est le *nom-du-père* en termes lacanien, c’est à dire « une marque ouverte à la lecture¹³⁴ » imprimée sur un sujet qui va parler¹³⁵ ; c’est le nom de jeune fille d’Hélène qui recueille et accueille André

¹³¹ « Le nom, c’est cette marque, déjà ouverte à la lecture, c’est pour cela qu’elle se lira de même en toutes les langues, y est imprimé quelque chose, peut-être un sujet qui va parler [...]. » Jacques Lacan, *Introduction aux Noms-du-père*, op. cit., p. 87.

¹³² *Ibid.*

¹³³ Marie-Hélène Lafon, *Histoire du fils*, op. cit., p. 61.

¹³⁴ Jacques Lacan, *Introduction aux Noms-du-père*, op. cit., p. 87.

¹³⁵ Marque ouverte à la lecture également que le surnom de Pierre dans *Mo*. *Patron et Pater* substitutif – dont la mère du reste pressent le rôle symbolique (« [...] elle avait crié à Mo qu’il ne remplacerait pas le père par un autre homme, et surtout pas par un Français. », Marie-Hélène Lafon, *Mo*, Paris, Buchet-Chastel, 2005, p. 87.) – Pierre, habile escrimeur, porte pour surnom « l’épée d’or ». À l’écoute du mot, Mo réécrit le surnom en nom propre : « Lépédor ».

enfant, mais aussi le nom même de *Léon* – époux d’Hélène et père substitutif, père dans l’ordre du symbolique. Ainsi les textes de Marie-Hélène Lafon – de Léoty à Lépédor dérivé de l’épée d’Or¹³⁶ – écrivent-ils les *noms-du-père* dans l’espace laissé libre par la vacance du père primordial absenté.

Dans son article sur Marie-Hélène Lafon qui clôtur le recueil critique *Tensions toniques*, Jean Kaempfer commente l’effacement de Rémi aux dernières pages de *Sur la photo*. Comme à son habitude, l’écriture de l’autrice est d’une simplicité sèche pour énoncer les faits les plus frappants :

« Mais il y a les dernières pages du roman, où l’on voit Rémi, l’année des dix ans de sa fille, disparaître sans laisser des traces...¹³⁷ [...] Comment entendre cette conclusion que rien ne laissait prévoir – brutale et mystérieuse ? Comme une allégorie peut-être, qui dirait l’impossible oubli de l’origine, et le devoir que celle-ci nous fait de nous effacer nous-mêmes pour la recréer, dans ses images et ses histoires...¹³⁸ »

Si Rémi n’est à l’évidence pas de la même engeance que Paul Lachalme et que Didier, son effacement confronte pourtant à une semblable lacune, que Jean Kaempfer identifie avec justesse comme le point aveugle de l’origine manquante ; celui qui commande un recommencement du monde, et appelle une poétique singulière du récit. Le vide du père est reversé en une marque ouverte à *l’écriture*. Des marques ouvertes, des signes à déchiffrer, c’est ce que sont précisément les noms, à l’écriture mise en abyme¹³⁹ dans *Nos vies*. Gordana et Horacio Fortunato sont des figures et des traces, des noms prêtés à la pulsion de récit de la narratrice qui confie ouvertement ses rituels d’écriture mentale dans le Métro. Le conditionnel rituellement employé par l’autrice exhibe le travail de l’imaginaire tandis que le récit fantasmé des amours hypothétiques d’Horacio et de Gordana érige les deux personnages en protagonistes improvisés d’une histoire seconde, d’une heureuse *fortune*. Alors le père peut être – mais hypothétiquement seulement – ce qu’il n’est pas ailleurs :

« Horacio Fortunato aurait été un excellent père, un père incommensurable, inoubliable, irrémédiable, indépassable, insubmersible ; ses trésors de menues et constantes attentions, d’affection sans faille, d’amour

¹³⁶ « Il avait ouvert dans la cité un centre d’escrime, son surnom était L’épée d’Or. Avant de connaître Fati Mo croyait que Pierre s’appelait Lépédor, vraiment », Marie-Hélène Lafon, *Mo, op. cit.*, p. 85.

¹³⁷ Sur le rôle majeur des *traces* dans les récits de l’autrice cf. *intra*, Deuxième partie, Réinscrire le monde dans l’espace-temps, 3. Des écritures impliquées, c. Les langues impliquées, 4. Vies secondes.

¹³⁸ Jean Kaempfer, « Heureuse ambivalence de la fiction », *Tensions toniques, Les Récits de Marie-Hélène Lafon*, Lausanne, Archipel « Essais », 2012, p. 187.

¹³⁹ Puisque la narratrice se présente sous les traits d’une romancière : « J’invente tout de cet homme, je sais son roman par cœur, je le déroule. J’ai toujours fait ça [...] », Marie-Hélène Lafon, *Nos Vies*, Paris, Buchet-Chastel, 2017, p. 24 ; et plus loin « À Paris, dans le métro, pendant quarante ans, j’ai happé des visages, des silhouettes de femmes ou d’hommes que je ne reverrais pas [...] pendant quarante ans je me suis enfoncée dans le labyrinthe des vies flairées, humées, nouées, esquissées, comme d’autres eussent crayonné, penchés sur un carnet à spirale. », *ibid.*, p. 25.

organique, de patience angélique, d'autorité bienveillante, de fermeté rassurante, ses réserves d'inquiétudes térébrantes et d'angoisses lancinantes ne seront pas dépensés, ne l'auront pas été [...] ¹⁴⁰. »

Dans *Histoire du fils* Léon est à André ce même père second, ce père possible. C'est la mort de Léon (« Léon a déserté la place, sa place [...] ¹⁴¹. ») qui confronte André à l'ampleur du manque, le jette dans la quête de Paul, le met au pied du mur ou du gouffre : « Tant de bleu lui donne le vertige. Le territoire perché du père est là, son père est né et a grandi là ; il comprend soudain combien la mort de Léon a tout changé [...] ¹⁴². » Le motif si prégnant du vertige ¹⁴³ se présente chez l'autrice sous les traits d'une pulsion mortifère, d'une douleur irrémédiable. On le retrouve très étroitement lié au personnage de Mo mais aussi dans les mots intimes, personnels, pour dire le gouffre du père absenté et désiré : « Les pères. Mendier le père. Toute la vie, toute sa vie. Ce vertige ¹⁴⁴, ce trou, le désir et la nécessité. Flaubert, Gustave, et Michon, Pierre. Les pères, le vivant et le mort. [...] ¹⁴⁵. »

2. *Le beau père*

En regard du père défaillant, il y a parfois chez Laurent Mauvignier, ainsi que chez Marie-Hélène Lafon, un père auxiliaire qui assure la fonction symbolique laissée vacante. Si l'œuvre de l'auteur de *Seuls* et de *Loin d'eux* offre volontiers pour horizon aux fils la promesse d'une solitude que rien ne conjure – et qui même va s'accroissant selon une pente tragique –, certains des livres de l'écrivain obéissent pourtant en filigrane à la trame d'un cheminement qui va de la béance ouverte par un père absenté à la rencontre d'un père possible.

Dans *Histoires de la nuit*, Bergogne est à Ida une figure de père second, tendre à l'occasion ¹⁴⁶. Sans endosser tous les attributs symboliques d'une fonction qu'il n'incarne que par intermittences, dans des élans fugaces et soudains qui n'ont pas force de loi, il est pourtant, en regard de Denis uniformément déficient, un contrepoint que l'amour sauve et qui contribue

¹⁴⁰ Marie-Hélène Lafon, *Nos Vies*, *op. cit.*, p. 160.

¹⁴¹ Marie-Hélène Lafon, *Histoire du fils*, *op. cit.*, p. 133.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Cf. *intra.*, Troisième partie : Les éléments pour recommencer le monde, D. Imaginaires de l'air, d. L'air comme fatalité, imaginaires de la mort, 3. Vertiges, 1. *Vertigo*.

¹⁴⁴ Le mot « vertige » est en outre associé de façon récurrente au sentiment du fils face à Chanterelle, le « fortin du père », cf. Marie-Hélène Lafon, *Histoire du fils*, *op. cit.*

¹⁴⁵ Marie-Hélène Lafon, « Au mur », *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 332.

¹⁴⁶ On le découvre au début du livre tendre avec Ida, dans un jeu paternel où il fait le bourru : « Je suis un gros ours, je peux pas. [Et avant qu'elle lui oppose quoi que ce soit, il avance d'un vers elle en poussant un grognement qui tonne comme elle ne l'en aurait jamais cru capable. », Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, *op. cit.*, p. 53. Il a aussi pour ses bêtes un élan paternel : « [...] ces veaux avec lesquels tous les ans il se lie d'une sorte de lien tendre, presque paternel. », *ibid.*, p. 51.

à sauver Sibylle par amour. Comme la violence sombrement héritée, l'impulsion qui commande à ce qu'il s'interpose entre les trois frères et Marion trouve étrangement son origine dans les liens du sang : « [...] cet élan, c'est d'abord le besoin de répondre à des injonctions vieilles comme la vie de son père, de son grand-père, [...] comme s'il répondait présent à l'informulé qui tient les générations entre elles [...] »¹⁴⁷. » L'amour s'affilie à l'idée plus vaste d'une injustice que Bergogne est sommé de combattre au nom même d'un impératif moral tacite : « [...] en réalité l'élan d'amour est dilué dans un élan plus grand que lui, une poussée que Bergogne aurait eue pour défendre n'importe qui du moment que celui-ci est dans la nécessité d'être aidé¹⁴⁸. » Légataire d'une lignée mâle qui use de la force sur les deux versants de l'injustice commise et combattue, Bergogne est un être clivé – et c'est un des enjeux majeurs du récit que de lui donner l'occasion de *verser* du côté de l'amour.

Dans *Continuer* le parcours de Samuël peut se lire comme l'itinéraire qui va du père lâchement absenté aux pères qui lui seront solidairement attachés. Benoît, volage et violent, menteur et arrogant, est celui qui, littéralement, peine à *reconnaître* son enfant¹⁴⁹ et fait défaut de toutes les manières. Figure surgie au seuil du livre, il est à son fils une force d'aliénation tandis que les présences masculines rencontrées sur la route fournissent à Samuël d'être aux prises avec une véritable entité paternelle. Après la chute de Sybille, Samuël découvre, en regard de la *lâcheté* de Benoît, la force vraie de ceux qui ne l'ont pas *lâché* :

« [...] comment Arnaud ne l'a pas lâché, comment ils sont restés, Stéphane et Arnaud, oui, ils ont été là et sans doute ils seraient morts tous les deux si eux n'avaient pas été là, et sans Toktogul et les nomades aussi ; et alors, c'est comme si le monde s'ouvrait et soudain comme si un voile venait de disparaître et de se dissoudre dans l'air. »¹⁵⁰

Comme Pierre pour Mo, et Paul pour Éric dans l'œuvre de l'écrivaine d'*Histoire du fils*, Arnaud ouvre au fils que le défaut originel de reconnaissance illégitime l'interstice par lequel advenir au monde. À la fois peintre et amant de passage de Sybille, c'est lui qui donne à Samuël à voir l'univers pour la première fois par le prisme de la peinture, dans l'entremise des couleurs, et à deviner derrière un spectacle d'ombres la scène interdite des amours maternelles¹⁵¹. Si dans

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 363.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ « [...] Benoît a le temps de l'apercevoir – d'abord il n'en est pas sûr, il croit qu'il se trompe, ce ne peut pas être lui, il se dit, celui-ci est trop bronzé, son teint presque noir, et puis il est trop maigre, trop fin, et puis il a l'air si dur, si sévère, si concentré aussi et il est si agile et si décidé [...]. », Laurent Mauvignier, *Continuer, op. cit.*, p. 224.

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 236-237.

¹⁵¹ « [...] et il trouve, il entend, devant l'une des deux tentes, les souffles et les mouvements, les froissements [...]. », *ibid.*, pp. 174-175.

Histoires de la nuit Christine est à Ida le tiers manquant qui édicte les pouvoirs de la peinture, c'est dans *Continuer* Arnaud qui est à Samuël cet autre par qui les choses se révèlent. Secondé de Stéphane et de Toktogul, le peintre forme avec son ami et le chef mongol une triade qui assure – de l'union sexuelle avec la mère à la création démiurgique du monde qu'opère le geste de la création picturale, et jusqu'à la représentation même de la loi – tout l'empan symbolique de la fonction paternelle. Père, chef et intercesseur avec la transcendance, Toktogul est de fait dans la yourte celui qui règne en maître sous le *tunduk*, l'œil de la tente¹⁵².

3. Le père du texte¹⁵³

Le père inventé, recommencé, c'est aussi celui d'une filiation ordonnée dans, et par l'écriture. Origine seconde, Pierre Michon est pour l'écrivaine d'*Histoire du fils* un père en littérature. Marie-Hélène Lafon énonce de fait le rôle fécond de l'écrivain dans sa carrière d'autrice : « Il serait le père en écriture ; le père dans l'ordre des écrivains vivants¹⁵⁴ ; ça s'appellerait lui faire un enfant dans le dos¹⁵⁵, mais il s'en fout, je l'ai déjà dit [...] »¹⁵⁶

Nous évoquons plus loin dans cette étude¹⁵⁷ la très forte valorisation des images solaires dans l'œuvre de l'écrivaine ; et, ainsi que nous l'avons vu, à l'image de Lépédor le père second est auréolé de l'or du soleil, qui charrie les symboliques de justesse et de justice, de force et de droiture. Il est à cet égard remarquable de constater que Marie-Hélène Lafon associe Pierre Michon – et plus largement les auteurs publiés par Verdier –, à la couleur de la couverture de l'éditeur et aux valeurs qui s'y rapportent. Le jaune d'or solaire qui enveloppe les écrits de Pierre Bergounioux et de Pierre Michon est à l'autrice plus qu'une circonstance, c'est un signe à déchiffrer, à interpréter : « [...] toute la compagnie des minces orgueilleux serrés chez Verdier dans leur pourpoint jaune d'or ; ou safran ; plus or que safran ; or comme les boutons d'or des près mouillés de l'enfance ; OR¹⁵⁸. » L'or vif qui pare la couverture des auteurs de Verdier est

¹⁵² « Le surmoi est avant tout l'œil du père, et plus tard l'œil du roi, l'œil de Dieu, en vertu du lien profond qu'établit la psychanalyse entre le père, l'autorité politique, et l'impératif moral. », Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 170. ; « [...] la mythologie confirme également l'isomorphisme de l'œil, de la vision, et de la transcendance divine. », *ibid.*, p. 171.

¹⁵³ L'expression est ici empruntée à Pierre Michon qui l'utilise pour évoquer son rapport à William Faulkner dans « L'Éléphant », *Corps du Roi*, Lagrasse, Verdier, 2002.

¹⁵⁴ L'autre père – celui dans l'ordre des écrivains morts – c'est Gustave Flaubert.

¹⁵⁵ L'expression est la même que celle utilisée à propos de Gabrielle qui « fait un enfant dans le dos » à Paul Lachalme, cf. Marie-Hélène Lafon, *Histoire du fils*, op. cit., 2020.

¹⁵⁶ Marie-Hélène Lafon, « Au mur », *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, op. cit., p. 332.

¹⁵⁷ Cf. intra. Quatrième partie : La scission et l'appartenance, 1. Jour, Nuit, Astres : Les éclats du Cosmos, b. Lumières.

¹⁵⁸ Marie-Hélène Lafon, « Au mur », *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, op. cit., p. 332.

une couleur familière à l'écrivaine, au même titre que les « choses vertes » de l'enfance. Au commencement de son écriture (à l'automne 1996), après la rédaction de la nouvelle « Liturgie » – dont l'objet est précisément le père, le corps du père –, Marie-Hélène Lafon envoie ainsi son texte : « Pierre Michon me répondra ; il m'a répondu, le 8 février 1997, il a écrit le mot courage ; et je ferai ce qu'il me dit, de travailler ; je travaillerai ; j'ai travaillé je travaille. »¹⁵⁹

Les lettres échangées disent la filiation espérée et nécessaire, la reconnaissance attendue – tandis que le mot *courage* et l'incitation à la ténacité, au travail opiniâtre, sont bien ceux d'un père. En 2020, dans *Histoire du fils* – le texte qui travaille avec le plus de force aux enjeux associés à la figure du père –, Marie-Hélène Lafon s'autorise à déplacer la figure de Pierre Michon et à l'installer au nombre de ses personnages. Clin d'œil appuyé et hommage goguenard au *père du texte*, elle en fait le professeur des frères Paul et Georges Lachalme : « [...] on ne perd pas tout à fait son temps avec Virgile, et Michon ; à cause de sa calvitie monacale on dit le Père Michon, avec les deux majuscules, ou PM¹⁶⁰, à l'anglaise¹⁶¹. » Les signes s'accumulent (l'origine guéretoise, la calvitie monacale, les initiales prononcées à l'anglaise) pour désigner sans contradiction possible Pierre Michon derrière ce Père qui doit son appellation à son statut clérical, mais plus assurément encore à la fonction paternelle qu'il occupe dans l'imaginaire de l'écrivaine. Au seuil de cette *Histoire du fils* qui clame la douleur d'une absence, il y a la présence de l'auteur, de la figure paternelle : « il vient de Guéret et vous débite les *Bucoliques* en tranches juteuses et impeccables avec une joie presque contagieuse¹⁶². » Grimé, apprivoisé, déplacé, le père est replacé au commencement du récit et dans le récit des commencements – au risque ici peut-être, par familiarité, d'une littérature de l'entre-soi.

L'origine est un vertige, une ombre : à son seuil on est tout à la fois devant l'impossible et l'irréremédiable ; le père est disparu et innommable. Pourtant l'effacement est aussi bien un champ libre, la rature une invite au recommencement. Des figures *font signes*, des êtres *prêtent nom* qui offrent une seconde chance et dans leur lumière font advenir au monde ceux qui dans l'abandon se tenaient d'abord effarés et cois. C'est aux côtés de Paul, dans l'orbe de sa tendresse et dans le langage sans paroles partagé avec Lola qu'Éric puise les ressources de sa propre voix :

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ Ce sont précisément les initiales qui servent mentalement à Marie-Hélène Lafon pour désigner intimement Pierre Michon, *ibid.*

¹⁶¹ Marie-Hélène Lafon, *Histoire du fils*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁶² *Ibid.*, p. 27.

« Il ne serait peut-être pas comme elle¹⁶³ privé de parole [...] ; il ne serait peut-être pas tout à fait incapable de vouloir, de saisir, d'attraper le pompon pour gagner un tour de manège supplémentaire¹⁶⁴. » Un second tour de manège, comme un recommencement du monde. Quant à André Léoty – son nom inscrit, son histoire dite –, on peut dire à la clôture du livre qu'il « fut au Monde¹⁶⁵. » L'écrivaine s'offre comme un porte-parole, et dans le cercle agrandi des livres comme un porte-voix – c'est que dans la filiation symbolique qu'elle a bâtie, elle a de qui tenir. Laurent Mauvignier dit pareillement ce que le monde parfois offre comme seconde chance : Bergogne est à Ida un père possible quand Denis voudrait la condamner, Denis et Toktogul ne lâchent pas Samuël tôt confronté à la lâcheté de Didier. Avec Sybille et Marion ces figures secondes réinventent en outre le désir et l'amour : ligué avec Marion, Patrice s'interpose entre la fratrie et Ida à qui il offre de regarder *La Belle et la Bête* pour traverser la nuit tandis que Denis étreint puis secourt Sybille et éveille le regard de Samuël à la beauté du monde.

2. LE MONDE DANS LE GIRON DE LA MERE

a. Le monde des femmes

Au commencement il y a la séparation, la césure qui coupe violemment et irrémédiablement en deux l'image primitive de l'androgynie pour proposer des figures sexuelles clivées. Au seuil de la création et en regard de l'entité paternelle – démiurge tôt absenté –, il y a ainsi le monde des femmes qui se présente comme un cercle autonome, un archaïque ou un divin gynécée tenant le monde dans son giron. Les hommes n'entendent rien à cet univers de plénitude autarcique dont ils sont les spectateurs médusés. Le désir en son secret et la naissance en sa magie sont affaires de femmes, et ce sont elles qui portent souverainement le principe de fécondité. Ainsi, chez les auteurs qui composent notre *corpus*, le jeu est bien souvent inégal et les amours impossibles : l'homme incomplet et définitivement solitaire n'a qu'un revers de brutalité douloureuse à opposer au mystère insondable des femmes qui lui demeurent inéluctablement refusées. Dans l'œuvre de Pierre Michon, le désir joue dès lors sa scène aux lieux fermés de la clôture : dans *Abbés* au pied des remparts ou dans *Les Onze* au sein d'obscures salles de châteaux, le désir devient violence et prison à mesure que le sujet prend acte de sa dépossession. L'autarcie du plaisir féminin engage à la vérité tout l'être au monde : condamné à une érotique de la violence, une stylistique de la rupture et une Histoire de la

¹⁶³ Annette, sa mère.

¹⁶⁴ Marie-Hélène Lafon, *L'Annonce*, Paris, Buchet-Chastel, rééd. Gallimard, coll. « Folio », 2019, pp. 144-145.

¹⁶⁵ Marie-Hélène Lafon, *Histoire du fils*, op. cit., p. 171.

terreur, l'écrivain forme de *L'origine du monde* jusqu'aux *Onze* un récit dont la poétique est dominée par l'éclat(ement). Ainsi que chez l'écrivain le père menace les commencements du monde, la mère – « ce monstre d'inceste apocalyptique¹⁶⁶ » – fait peser dès l'aube le péril d'un anéantissement. Inquiète aussi, l'œuvre de Marie-Hélène Lafon, dans laquelle les femmes et les hommes habitent des lieux distincts et opèrent des tâches séparées. La paysannerie est une société clivée : les sexes y vivent côte-à-côte, chacun se conformant aux usages ancestraux. On se méfie de ceux dont l'attitude ou la posture déroge au cadre établi : les cuisines et les enfants sont aux femmes, Alphonse pouponnant inquiète comme Mo qui s'occupe de l'intérieur. Pourtant, ces personnages animent la pulsion de récit de l'autrice, suscitent son attrait ou sa tendresse ; c'est qu'en ces *androgynes* confluent les valeurs ailleurs irréconciliables et qu'ils illustrent le temps premier, harmonieux, d'une conciliation. Le monde trouve chez ces êtres marginaux la forme de son origine heureuse, et éprouve avec leur chute la mélancolie d'un idéal perdu. Car, de fait, tout dément par ailleurs la possibilité d'une réunion des sexes : les gynécées clos des pensionnats où les désirs s'exacerbent dans l'interdit, comme les instincts noirs et rancis des vieux garçons à l'occasion convertis en d'obscures prédatations. Il en va à l'origine de l'œuvre de Laurent Mauvignier comme de celle de Marie-Hélène Lafon : hommes et femmes y apparaissent séparés. Pourtant, les personnages de l'écrivain s'arrachent pour partie aux jeux de rôles ancestraux qui vouent les femmes aux tâches du foyer, et les hommes aux travaux de force. Les hommes trahissent par leurs postures empruntées le ridicule de perpétuer aujourd'hui les vieilles partitions sexuées, tandis que surgissent des figures de femmes émancipées qui font bouger les lignes. En outre, l'espace ouvert *autour du monde* est aux femmes, de Jennifer à Sybille, l'occasion d'une redécouverte du désir et d'une reconquête de soi.

1. Outre-comblées

On l'a vu, Mircea Éliade montre¹⁶⁷ que le Dieu créateur se retire une fois l'essentiel de l'œuvre accomplie. Il le cède alors à des figures divines secondes : « Peu à peu, leur place est prise par d'autres figures divines : les Ancêtres mythiques, les Déesse-Mères, les Dieux fécondateurs etc¹⁶⁸. » Après avoir été condensé en une seule entité autonome, le principe de création se déplace et se ramifie en une famille où s'établit une partition sexuelle. Très vite, la sexualisation des déités fait poindre la primauté des figures féminines, amples et vastes, quand

¹⁶⁶ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 113.

¹⁶⁷ Cf. intra. Première partie : Les enfances du récit, 1. Le père des origines, b. Disparitions, 1. Le Dieu lointain.

¹⁶⁸ Mircea Éliade, *Le Sacré et le profane*, op. cit., pp. 105-106.

le rôle viril se retire au seul geste d'ensemencement, de fécondation : « Le dieu de l'orage conserve encore une structure céleste, mais il n'est plus un Être suprême créateur : il n'est qu'un Fécondateur de la Terre, et parfois simplement un auxiliaire de sa parèdre, la Terre-Mère¹⁶⁹. » La génération du monde est confiée à la féminité ; et le principe viril n'est qu'un assistant ponctuel, un auxiliaire circonstanciel. C'est dans cette perspective qu'il nous faut lire le sonnet parodique de Pierre Michon transcrit dans le tapuscrit des « Grands Dieux II », et reproduit dans les *Cahiers de L'Herne*. Le texte, daté des « années 1970 » et titré « le Tombeau d'Osiris », s'ouvre par un premier quatrain aux allures affirmées de pastiche, et à la tonalité érotique marquée :

« Tel qu'en partiel objet l'éternité le change
Le phallaon attire nue sur sa momie nue
Isis outrecomblée d'avoir trop bien connu
Quel arc on apprêtait sous cet éphod étrange¹⁷⁰. »

Le commencement du monde s'énonce dans le récit de l'étreinte des dieux. Le principe viril est réduit à un phallus frappé au sceau de l'incomplétude – « partiel objet ». À l'inverse, le principe féminin transcrit sous les traits d'Isis apparaît comme une plénitude : « outrecomblée », la déesse participe d'un absolu du désir, du plaisir et de la jouissance. Ce comble ultime du plaisir fait échapper la femme à toute possession, l'arrache à l'espace du figurable pour la projeter dans un au-delà où elle demeure inaccessible, hors de portée, *ravie*. Stéphane Chaudier a montré l'incidence remarquable chez Pierre Michon de cette tension entre une virilité marquée au sceau du fragment, et l'autonomie autarcique, ainsi que la spécifique poétique du désir qui s'y joue :

« Tel que le montre Watteau, le « ravissement » charnel de la femme exclut l'homme : « elles ne dédiaient leur ivresse à personne » [...]. À cette fascinante et stérile intransitivité, à ce mythe malheureux d'une jouissance féminine autarcique, Proust a donné le nom de Gomorrhe. Les femmes de Watteau sont autant d'Albertine, qui fuient, rient, crient (*Maitres et Serviteurs*, p. 77). Comme Albertine, elles figurent l'emblème superbe et désolant de l'inaptitude à l'amour¹⁷¹. »

Osiris et Isis portent au panthéon de l'écrivain ce couple impossible et désolant, si bien que l'origine du monde s'apparente à une sorte de *fiasco*, de désastre. Amants, Osiris et Isis

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ « *Les Grand Dieux II*, « Le Tombeau d'Osiris », dessins, poèmes et notes de Pierre Michon (années 1970) », in *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 24.

¹⁷¹ *Ibid.*

sont aussi frère et sœur et leur union posthume, dans le royaume des morts, engendre un impuissant Horus. La sexualité est frappée des signes de la chute ; ainsi le terme du sonnet est-il ouvertement déceptif et pointe-t-il l'accablement sous les traits d'une double et dramatique gravité. L'espace de l'ici-bas surgit comme le symptôme d'un écroulement, d'une débandade :

« Calme foutre ici-bas chu d'un désastre à taire
Qu'au seuil d'Isis pâmée l'épouvantable borne
Recourbe d'Horus fils¹⁷² l'attribut jusqu'à terre¹⁷³ ! »

Le fils Horus est frappé d'impuissance ; Isis pâmée est un seuil féminin infranchissable. L'image de la mère extasiée engendre celle du fils impuissant : « L'infini de la chair devient alors l'infini de la solitude et du chagrin de l'homme¹⁷⁴. » En outre, cette relégation de l'homme s'imprime dans le rythme même de l'écriture, et modèle celle-ci jusqu'à en devenir le motif. La langue de Pierre Michon mime l'élan du désir et prend aussitôt acte de l'effondrement ; l'irréparable séparation avec le féminin détermine chez l'auteur l'éclat stylistique de la prose :

« [...] vouloir devenir femme. C'est précisément ce à quoi l'écriture de Michon ne peut consentir : la femme ne peut être que le symbole du malheur de l'homme condamné à ne pas les aimer. Il ne reste au style d'autre solution que de montrer, par l'éclatement¹⁷⁵ jubilatoire de la période, l'éclat¹⁷⁶ de la chair qui éblouit l'homme mais le laisse seul, encore plus seul, face à ses doutes¹⁷⁷. »

La poétique de l'éclat est donc liée à une rupture fondamentale que le style rejoue. La période de Pierre Michon n'a pas la clarté d'un déploiement sans heurts ; au contraire sa phrase est semblable à la poésie de Rimbaud : « s'envolant mais restant là, mêlé[e], pesant[e], infirm[e], comme une fusée d'artificier qui vous pète dans les mains mais impeccablement gicle¹⁷⁸. »

¹⁷² De surcroît, le tapuscrit de Pierre Michon insiste sur la castration dans le portrait d'Horus, précisant que celui-ci est « SANS barbe postiche / double valence / valeur d'icelle ». « *Les Grand Dieux II*, « Le Tombeau d'Osiris », dessins, poèmes et notes de Pierre Michon (années 1970) », in *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 24.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Stéphane Chaudier, « La Chair se fait verbe », Castiglione (Agnès) (éd.), *Pierre Michon, l'écriture absolue*, *op. cit.*, p. 144.

¹⁷⁵ C'est nous qui soulignons.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Stéphane Chaudier, « La Chair se fait verbe », Castiglione (Agnès) (éd.), *Pierre Michon, l'écriture absolue*, *op. cit.*

¹⁷⁸ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre » 1991 ; coll. « Folio », 1993, p. 14.

2. Sadisme

Pendant de la solitude de l'homme, la violence est partie prenante du désir dans de nombreux récits de l'écrivain : des étreintes des *Vies minuscules* à la plaie violacée au cou d'Yvonne dans *La Grande Beune*, et jusqu'à la présence de Sade dans *Les Onze*, la scène des amours brutales, articulée au motif structurel et récurrent des murs, revient d'un livre l'autre.

Soit qu'ils forment rempart et qu'à leur pied Ermengarde ne puisse pas se soustraire à la curée (« [e]lle s'effondre, tous usent d'elle sous les murs même de l'abbaye, longtemps¹⁷⁹. »), ou soit qu'en leur clôture ils cachent des après-midis durant des femmes débauchées par des seigneurs ou des peintres, les murs participent largement d'un paysage dominé par l'envie de faire prise. Acculées ou prisonnières, dans le cul-de-sac des fortifications d'un prieuré médiéval ou dans l'enceinte impénétrable des hauts murs dans lesquels on les *tient*¹⁸⁰, les femmes ne jouissent pas d'un lieu ouvert au sein duquel épancher leur plaisir mais proclament au contraire, saisies qu'elles sont dans le champ d'espaces étrécis, le caractère autarcique d'une sexualité déprédatrice. Dans le même article cité plus haut¹⁸¹, Stéphane Chaudier remarquait déjà que « [q]uand Watteau incarne la jouissance de la femme, il ne peut échapper à la représentation de sa propre sexualité, intransitive et destructrice¹⁸². » À l'image du peintre vivant en ermite et finissant par dépérir dans la chambre étriquée qu'il occupe au château de Lefebvre, Agnès et Élisabeth sont enfermées. Sombrement *clouées* sur les toiles et cadennassées dans la chambre secrète de l'aile sud, leurs formes répliquées font d'elles des captives possédées avant d'être immolées. Encore l'écrivain pressent-il que ce n'est là que fantasme ou illusion et que l'infini du désir féminin lui échappe : « [...] [I]l les tenait¹⁸³. Il les tenait ? [...] Il ne tenait rien ; elles s'en allaient encore, à merci clouées là elles échappaient [...]»¹⁸⁴. »

¹⁷⁹ Pierre Michon, *Abbés*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁸⁰ « Sur les escaliers tout là-haut, volée après volée, sur les terrasses, je les voyais virevolter, les robes, remuer un peu d'air, rentrer derrière les hautes façades dans quoi on les tenait [...]. », Pierre Michon, *Le Roi du bois*, *op. cit.*, pp. 25-26.

¹⁸¹ 1. Outre-comblées.

¹⁸² « De toutes les proses de Michon, le texte sur Watteau est celui qui montre le mieux le point aveugle de la poétique de la chair de Michon. Le « passe-droit » érotique que réclame *il signor Vato* est à la fois un don et un dû (MS, 52). Une contradiction. [...] Quand Watteau incarne la jouissance de la femme, il ne peut échapper à la représentation de sa propre sexualité, intransitive et destructrice. Il ne peint pas la chair de la femme aspirant à jouir, mais sa propre incapacité à vivre le lien érotique. [...] L'infini de la chair devient alors l'infini de la solitude et du chagrin de l'homme. », Stéphane Chaudier, « La chair se fait verbe : poétique de Pierre Michon », *Pierre Michon, L'écriture absolue*, Agnès Castiglione (dir), *op. cit.*, p. 144.

¹⁸³ Le verbe, « tenir », est le même que celui utilisé pour Claude le Lorrain.

¹⁸⁴ Pierre Michon, *Maîtres et Serviteurs*, *op. cit.*, p. 76.

Mais c'est probablement dans des lieux qui conjoignent les caractères de clôture des murs et d'obscurité des bois que l'écriture de Pierre Michon ordonne avec la plus grande acuité les symboliques de son érotique. Le paradigme en est donné par la maison natale dont la porte est franchie au milieu du livre inaugural : « Un jour, nous¹⁸⁵ sommes allés aux Cards. La porte poussée, je ne reconnus pas la maison où sentimentalement j'ai le souvenir d'être né, mais une mesure où croulaient les gravats, à l'odeur de cave [...]»¹⁸⁶. » Semblable à ces culs-de-basse-fosse pour lesquels l'écrivain a une prédilection marquée, la maison rejoint sensoriellement les lieux bas – salle du château du marquis de Sade¹⁸⁷ ou travée boueuse dans quoi pataugent des limousins aux braies en émoi¹⁸⁸. Du reste, le fil qui lie ensemble la mesure creusoise, le château de Lacoste et le chantier du canal de Loire n'est pas sensitif seulement, il est autant et davantage adossé aux *structures anthropologiques de l'imaginaire* puisque comme le note Gilbert Durand, « [...] ce sont toujours les schèmes de la descente, du creusement, de l'involution et les archétypes de l'intimité qui dominant les images de la maison¹⁸⁹. »

Aux Cards donc, ainsi qu'en plein cœur de l'intime, entrent parmi les *gravats* Marianne et le narrateur *graveleux*. L'évocation de la maison grand-parentale se poursuit ensuite par la description d'un décor aux accessoires dignes d'une salle de torture ou d'un château en province dans un conte de Perrault¹⁹⁰ – une cognée faite pour les mains d'un bourreau, une épaisse corde à lier – avant que Marianne ne monte en talons jusqu'à la chambre poussiéreuse au haut de l'escalier. Le grenier, ici, n'est pas l'antithèse de la cave mais son redoublement : le critique, de fait, pointe l'apparement des deux pièces et signale leur commun caractère de chambre *dérobée* : « [l]es escaliers de la maison descendent toujours et monter au grenier ou aux chambres à l'étage c'est encore descendre au cœur du mystère, d'un mystère, certes, d'une autre qualité que celui de la cave, mais tout aussi teinté d'isolement, de régression, d'intimité [...]»¹⁹¹. » Comme la cave qui sonde l'enfoui la chambre haute est donc lieu où penser l'origine,

¹⁸⁵ Marianne et le narrateur.

¹⁸⁶ Pierre Michon, *Vies Minuscules*, op. cit., p. 71.

¹⁸⁷ « Onze Limousins, n'est-ce pas ? Onze Limousins drus. Onze barons drus, levés et regardant entrer votre mère jeune et nue dans la salle basse d'un château du marquis de Sade. Onze blondinets coupant des têtes, c'est-à-dire tranchant dans les jupes de leurs mères. », Pierre Michon, *Les Onze*, op. cit., p. 74.

¹⁸⁸ « Vous sentez dans vos braies l'émotion immédiate, la divine, l'intense, la seule ? », Pierre Michon, *ibid.*, p. 72.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ Le modèle contique est présent à l'esprit du narrateur de « Je veux me divertir », Pierrot, lorsqu'il pénètre dans l'aile nord du château de Lefebvre, lieu secret dont la clef lui remise par Watteau : « Tous ces grands mystères, cette clef à la mode de Barbe-Bleue, m'avaient préparé au pire, à quelque vilénie. Je poussai la porte de l'aile sud [...] », Pierre Michon, *Maîtres et Serviteurs*, op. cit., p.75.

¹⁹¹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, réédition Dunod, 1992, p. 280.

où se tenir dans la familiarité de l'archaïque et de l'atavique. Là, de fait, Éros et Thanatos s'épousent dans l'ambiguïté volontaire de la formule désignant la jouissance (« [...] âcre comme la poussière qu'elle mordait¹⁹² ») tandis que se déploie la métaphore d'une virilité purement agressive : « la raideur de la pointe agressive dont j'éperonnais cette reine, [...] »¹⁹³. »

3. La Fissure et l'androgynie

Dans cet archaïque pays des origines dépeint par Marie-Hélène Lafon les univers des hommes et des femmes sont également séparés, nettement délinés¹⁹⁴. Comme le paysage premier fissuré en son centre par le cours de la Santoire, les deux sexes sont sur deux rives qui partagent les travaux et les jours, la répartition ancestrale et intangible des tâches – aux hommes le dehors des bêtes et des chasses, aux femmes le soin des enfants, le giron des maisons et le soin des nourritures¹⁹⁵. Les hommes vont aux grenouilles ; les femmes les coupent¹⁹⁶. En outre, quand exceptionnellement le récit se transporte dans la banlieue d'Avignon, c'est pour réitérer la même scission, et la cité fait écho dans sa brutalité à la rudesse du monde paysan. Les maris sont partis ou dehors, et quand ils sont là : « ils [ont] des habitudes dures, ils command[ent] aux femmes qui f[ont] tout en cachette¹⁹⁷ ». Avant de se signaler par ses immiscions abusives dans l'intimité de son fils, la mère de Mo se caractérise ainsi par sa servilité : « La mère avait vécu debout. Elle avait servi les hommes, le père, les frères¹⁹⁸. »

Aux hommes les jeux de gendarmes et de braconniers ; aux femmes les causeries en cuisine, ces gynécées. La nouvelle « Les mazagrans » rapporte l'usage codé, quasi-tribal de l'objet : « On n'a jamais vu un homme de la maison boire le café dans un mazagran¹⁹⁹. » Les femmes font cercle dans le sanctuaire délimité par de l'odeur du café : « Elles se réfugient dans le cercle du café fort, de son parfum serré qui tient en respect les menaces des gens, des choses,

¹⁹² Pierre Michon, *Vies minuscules*, *op. cit.*, pp. 171-172

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ Témoin, dans *Les Sources*, la répartition des places à table : « La table de la cuisine est longue, les trois hommes à un bout, les trois enfants à l'autre, et elles, les deux femmes qui vont et viennent des uns aux autres¹⁹⁴. », Marie-Hélène Lafon, *Les Sources*, *op. cit.*, p. 31. ; « [...] ils entrent dans la cuisine où les trois hommes mangent à un bout de la table, Isabelle et Claire à l'autre. », *ibid.*, p. 61 ; et « Il est assis à l'autre bout de la pièce, du côté des hommes, coincé entre les fiancés et son père. », *ibid.*, p. 74.

¹⁹⁵ Dans la nouvelle « Alphonse », outre les femmes qui cuisinent, il y a la bonne Yvonne très spécifiquement associée aux eaux ménagères : « Yvonne avait toujours été de la cuisine, souillon promise aux eaux de vaisselle, penchées sur les buées des lessives sempiternelles et comme née d'elles [...]. », Marie-Hélène Lafon, « Alphonse », *Histoires*, *op. cit.*, 2015, p. 58.

¹⁹⁶ Marie-Hélène Lafon, « Brasse coulée », *Histoires*, *op. cit.*, 2015, pp. 245- 252.

¹⁹⁷ Marie-Hélène Lafon, *Mo*, *op. cit.*, p. 81.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹⁹⁹ Marie-Hélène Lafon, « Les mazagrans », *Histoires*, *op. cit.* p. 218.

des corps²⁰⁰. » À l'intérieur c'est un monde de paroles et de silences partagés, de plaintes et d'ententes, de connivence. Cette partition constitutive de l'enfance de l'autrice est aussi celle de l'adolescence : le pensionnat est un univers exclusivement féminin, l'éveil au corps et au désir s'y fait sous le regard mauvais de matrones sévères. Dans la nouvelle intitulée « L'hygiène », Sœur Marie-Paule régente les corps en éveil et en émoi : « Elles sont dans l'âge sexuel, elles entrent dedans, elles cherchent, moi j'éduque, j'endigüe, j'éradique, j'empêche [...]»²⁰¹. » La religion instille très tôt le sentiment du corps coupable, affilie le désir à l'hystérie. Parfois cet univers coupé des hommes se prolonge jusque dans l'âge adulte, comme pour ces vieilles filles que côtoie Jeanne devenue enseignante à l'institution Sainte-Marie : « Terne, discrètement vêtue, elle s'appliquait à ne se distinguer en rien des religieuses et vieilles filles tôt montées en graine qui l'entouraient²⁰². » Du reste, vieilles filles²⁰³ et vieux garçons sont légion dans l'œuvre de Marie-Hélène Lafon qui prend la mesure du gouffre séparant les deux sexes, de la béance infranchissable mais aussi de son corollaire de violence démesurée²⁰⁴.

Certains récits de l'autrice mettent cependant en œuvre des images de réconciliation, sous la forme de personnages aux traits androgynes²⁰⁵. Ainsi de Mo à qui sont échues, à la mort du père, les tâches de la mère et qui « avait tout pris en main, les courses la vaisselle le ménage la lessive et le repassage²⁰⁶. » Mo, ainsi qu'Alphonse dans la nouvelle « Jeanne », brouille les lignes, déplace les repères, floute la démarcation entre deux mondes. L'un et l'autre se caractérisent par leur inhabituelle douceur²⁰⁷ : Mo a le goût des intérieurs et des eaux lavantes, Alphonse a des trésors de tendresse et de patience pour ses neveux²⁰⁸. Le corps d'Alphonse n'est pas tanné par le soleil des champs, ni ne sent la sueur des travaux de force ou l'odeur puissante des bêtes ; Alphonse évolue dans la maison et s'occupe du linge, de tâches délicates :

²⁰⁰ *Ibid.* p. 223.

²⁰¹ Marie-Hélène Lafon, « L'Hygiène », *Histoires, op. cit.*, p. 200.

²⁰² Marie-Hélène Lafon, « Jeanne », *Histoires, op. cit.*, p. 77.

²⁰³ Cf. parmi d'autres mentions possibles « Marie avait attendu. Le prince charmant. Il n'était pas venu. Elle avait su qu'il ne viendrait pas. Qu'elle n'épouserait pas, ne serait pas épousée. Choisie. N'enfanterait pas. Ne continuerait rien. Son corps était sec. Il n'avait pas frémi. », Marie-Hélène Lafon, *Les Derniers indiens*, Paris, Buchet Chastel, 2008, rééd. Gallimard, coll. « Folio », p. 162. ; et « Je crois qu'aucune femme ne l'a choisi [...] », Marie-Hélène Lafon, « Roland », *Histoires, op. cit.*, p. 113.

²⁰⁴ Cf. le personnage de Jean, vieux garçon et figure de prédation sexuelle, Marie-Hélène Lafon, *Les Derniers indiens, op. cit.*, pp. 166-167.

²⁰⁵ On pourrait également évoquer ici le personnage de « Mimi Caté » dans *L'Annonce* : « [...] elle stupéfia la contrée, faisant l'homme et la femme, coupant son bois pour l'hiver et peaufinant la terrine de lapin [...] », Marie-Hélène Lafon, *L'Annonce, op. cit.*, p. 27.

²⁰⁶ Marie-Hélène Lafon, *Mo, op. cit.*, p. 24.

²⁰⁷ La douceur caractérise aussi le père d'Annie dans *Les Sources* : « [...] son père est un doux. », Marie-Hélène Lafon, *Les Sources, op. cit.*, p. 34.

²⁰⁸ Ce faisant il empiète sur le terrain des femmes, très nettement délimité : « La force de l'usage voulait, cependant, que les hommes ne s'occupassent pas de leurs petits, laissés aux soins exclusifs des femmes, jeunes ou vieilles, dont c'était la grande affaire. », Marie-Hélène Lafon, « Alphonse », *Histoires, op. cit.* p. 33.

« Il était long et blanc ; ses mains surtout étaient longues et blanches et il cousait ; il s'occupait du linge ; il travaillait comme une femme ; il vivait dans la maison ; il ne parlait pas, on lui parlait peu²⁰⁹. » Tout collabore à le signaler comme androgyne *par défaut* : « Il n'était pas une femme, il n'était peut-être pas un homme²¹⁰. » Le mythe de l'androgyne figure l'union et la réconciliation des contraires comme l'image même de l'origine du monde. L'unité double où coexistent harmonieusement les caractères sexuels est une des figurations du commencement : « L'androgynat divin n'est pas autre chose qu'une formule archaïque de la bi-unité divine »²¹¹ écrit Mircea Éliade, tandis que Gilbert Durand pointe que « le primordial, c'est l'androgynat ; l'Adam rabbinique est androgyne »²¹². Adam porte en lui l'Ève à venir, non ainsi que la figuration misogyne d'un féminin soumis au masculin comme à son principe préexistant, mais comme concordance en un même être des caractères sexuels unifiés ; Lorsqu'Adam tire Ève de sa côte, il ne proclame pas sa puissance mais sa scission.

Ce caractère remarquable, cette singulière alliance de traits féminins et virils, ouvre un temps le champ d'un amour possible. Dans ce monde où les hommes font violence aux femmes et réciproquement, où les étreintes se rapportent à des prédati²¹³ – voire à des festins d'anthropophages²¹⁴ –, Mo aux traits christiques²¹⁵ épris de Maria ouvre le champ d'une idylle tandis qu'Alphonse et Yvonne sont un amour possible, puisque d'eux sourdent la paix et le désir heureux. Cependant, *in fine*, l'idylle de Mo et Maria versera dans la violence tout comme Yvonne sera dramatiquement rattrapée par une virilité prédatrice et mortifère, à laquelle son suicide répondra. L'écriture de Marie-Hélène Lafon recommence ainsi, sous les traits de ses figures d'androgynes, l'origine du monde : si l'œuvre se souvient de l'union heureuse des commencements, elle sait aussi que le monde advient par la douleur d'une scission.

4. *Émancipées*

Le monde de Laurent Mauvignier est pour partie à l'image de celui de Marie-Hélène Lafon : cantonnés en leurs tâches, hommes et femmes y tiennent des rôles de longtemps hérités.

²⁰⁹ *Ibid.* p. 48.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ Mircea Éliade, *Traité d'Histoire des Religions*, Paris, Payot, 1949, p. 360, cité par Gilbert Durand in *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 334.

²¹² *Ibid.*

²¹³ Cf. le personnage de l'Alice mais également le viol d'Yvonne dans « Alphonse », *Histoires, op. cit.*, p. 60.

²¹⁴ Cf. intra. Première partie : Les enfances du récit, B. Le monde dans le giron de la mère, b. Ogresses, 3. Ogresses et sorcières.

²¹⁵ Sur la figuration de Mo en Christ, cf. Stéphanie Métrailler, « Un magasin des antiquités catholiques », *Tensions toniques, Les Récits de Marie-Hélène Lafon*, Lausanne, Archipel « Essais », 2012, p. 62.

Quoique moins uniformément que l'autrice d'*Histoires* dépeignant les prés carrés des paysans en leurs fermes et les gynécées des salles basses, l'écrivain dit à sa manière les corps virils sollicités par les métiers de force²¹⁶ et les renoncements forcés des femmes reléguées dans l'espace domestique étreint. Pourtant l'auteur s'attache au relatif *bougé* de ces lignes ancestrales. Ainsi dans *Apprendre à finir* l'accident conditionne-t-il un renversement, puisque la blessure condamne tout à la fois l'éboueur à « [...] ne pas aller travailler [...] »²¹⁷, et son épouse à prendre des ménages²¹⁸.

Plus radicalement, Laurent Mauvignier présente par endroits des femmes émancipées. Si l'univers de Marie-Hélène Lafon est presque exclusivement circonscrit à l'espace délimité de la terre natale, il en va autrement des écrits de Laurent Mauvignier qui disent l'ouverture au monde : d'*Autour du Monde* à *Continuer*, ses personnages arpentent la planète et trouvent parfois dans l'ailleurs – puisque « [...] l'amour se lit dans le regard comme un point précis à trouver sur une mappemonde [...] »²¹⁹ – le lieu où aviver librement leur désir. Sous les étoiles qui surplombent le Ngorongoro, qui ressemblent tant à celles d'un ciel de Ouarzazate vingt ans auparavant, Jennifer ressuscite dans son étreinte avec Stuart le souvenir de Mohammed, lui qui « [...] lui avait fait si bien l'amour qu'elle était restée accrochée à son souvenir, languissante et encore vaguement énamourée, pendant de longues années »²²⁰ ; Sybille échappée trouve ensemble la liberté et la jouissance dans une tente sur un haut plateau des contreforts himalayens²²¹.

Sans qu'il soit besoin pour elle de partir au loin, Christine est dans *Histoires de la nuit* une figure dont la solitude assumée, la liberté de mœurs et l'allure décalée proclament l'émancipation tout autant qu'elles font jaser²²². En outre, dans le même livre, si Patrice et Marion perpétuent un semblant de partition sexuée des rôles, c'est malgré eux et sans y croire. Patrice est de fait à la croisée des chemins : il porte en son sang l'héritage d'une lignée mâle

²¹⁶Cf. intra, Deuxième partie, Réinscrire le monde dans l'espace-temps, 3. Des écritures impliquées, a. Écrire les marginaux, 2. Typologie des personnages de Laurent Mauvignier.

²¹⁷ Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, op. cit., p. 63

²¹⁸ « [...] il avait fallu que je travaille [...] », *ibid.*

²¹⁹ Laurent Mauvignier, *Autour du monde*, op. cit., p. 202.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ « [...] elle est complètement libre, cette nuit elle va faire l'amour et elle ne pensera à rien. », Laurent Mauvignier, *Continuer*, op. cit., p. 171.

²²² Au début du livre, Christine reçoit des lettres anonymes : « On parlait tout de même de brûler les sorcières aux cheveux orange, de nettoyer le monde des folles qui feraient mieux de rester chez elles [...] », Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, op. cit., pp. 31-32. Un lien est établi entre ces lettres de menace et la liberté de mœurs de Christine : « [...] on lui reprochait d'avoir couché avec un ou deux hommes mariés [...], maris avec qui elle avait dû sans doute faire l'amour quelques fois sans qu'il soit jamais question de faire d'eux des amants à temps complet, et encore moins des maris – ça, c'est bon, elle avait donné – [...] », *ibid.*, p. 32.

dont il se sait le dernier, le continuateur infidèle²²³. Adossées aux figures archaïques de la mère nourricière et du père qui trône en gloire, les postures du couple sont données pour un jeu de rôle absurdemment continué :

« Tous les soirs c'est à elle qui revient de faire comme si, pour sauver une espèce d'apparence dont elle se moque, dont il croit se moquer aussi, dont, en tous cas, ni l'un ni l'autre ne semblent avoir conscience qu'ils font tout pour en sauver les traits les plus évidents, comme s'il fallait qu'ils se fassent croire à eux-mêmes que le repas avait été préparé par Marion et non par Patrice, comme si leur vie reposait sur l'entretien de cette illusion dont ni l'un ni l'autre n'ont vraiment conscience²²⁴. »

Laurent Mauvignier a également en partage avec Marie-Hélène Lafon de mettre en œuvre un monde dans lequel hommes et femmes se tiennent à distance, dans l'écart que dictent leurs conditions spécifiques et que la narration progressivement agrandit : la faille du couple d'*Apprendre à finir* va s'approfondissant²²⁵, la juxtaposition des monologues consacre dans *Loin d'eux* l'imperméabilité des deuils de Jean et de Marthe²²⁶ – qui pourtant déplorent tous deux la perte d'un même enfant –, *Continuer* raconte la séparation de Sybille d'avec Didier (mais aussi le deuil de Gaël), *Histoires de la nuit* met face-à-face Denis et Marion dans un tête-à-tête macabre dont la tension va croissante jusqu'au terme paroxystique que forme l'*explicit*. Aux hommes violents – Denis moleste Marion²²⁷, Samuël referme sur Viosna la porte de la chambre dans laquelle ses camarades agressent la jeune fille²²⁸, Christine est violentée par Bègue²²⁹, Didier force Sibylle – l'écrivain oppose la force déterminée des femmes. Impliquée,

²²³ « [...] une fois encore, c'était histoire de faire allégeance à des survivances, des ombres, des rites, des coutumes traînant leurs vieux codes surannés et misogynes alors que lui, Patrice, est convaincu qu'il n'a rien à voir avec ça. », *ibid.*, p. 83.

²²⁴ *Ibid.*, p. 70.

²²⁵ Jusqu'à l'*explicit* : « Et moi c'était devenu si vide, si mort [...]. Je n'aurai pour lui que le regard qu'on traîne sur les photos quand on passe le chiffon dessus, c'est tout. », Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, *op. cit.*, p. 127.

²²⁶ « Des mots chacun à soi, qu'ils n'échangeaient jamais. Marthe m'a dit : Geneviève, de ça Jean et moi on ne parle jamais. », Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, *op. cit.*, p. 65.

²²⁷ La violence se double ici d'une remarquable aliénation : « [...] elle lui devait tout et elle ne pouvait que l'aimer, lui être littéralement et sans qu'on l'y contraigne *attachée*, parce que, toutes les fois où il l'avait frappée ou abusée, c'était toujours elle à la fin, qui avait reconnu qu'il avait eu raison de la faire [...]. », Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, *op. cit.*, p. 562.

²²⁸ « [...] mais soudain il sursaute à cause des claques, des gifles, des halètements, des murmures, des bruits de vêtements qu'on déchire, des corps qui s'agrippent, craquent, la voix bâillonnée de la fille et puis un cri plus fort et Viosna qui se libère, se jette sur Samuel, pousse-toi ! Arrache-toi connard ! », Laurent Mauvignier, *Continuer*, *op. cit.*, p. 33.

²²⁹ Jusqu'au sentiment d'être démembrée : « [...] la douleur qui, par flashes, remonte et rappelle à Christine qu'elle a une jambe, et puis une autre, son pied au bout de chacune de ses jambes, un ventre comme une île perdue au milieu d'un océan – des seins, des bras, des yeux, un cou et une tête faite d'une bouche, d'un nez, d'oreilles. C'est comme si tous ses membres étaient séparés d'elle, arrachés à elle, confinés dans l'espace de leur douleur, sans être reliés encore par une conscience de former un seul être. », Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, *op. cit.*, p. 528.

c'est sans ambiguïté *de leur côté* que l'écriture se situe²³⁰, au point que Joanna Nizard relève la sensibilité très spécifique de l'écrivain, qui sait selon elle mieux que personne dans l'espace littéraire contemporain parler des femmes, voire qui parvient avec justesse à poser sa voix *depuis le féminin* : « Je pense sincèrement que personne ne parle des femmes, ou, plutôt, ne fait parler les femmes aussi bien que [Laurent Mauvignier]. Et je trouve extraordinaire que ce soit un homme qui arrive à le faire comme lui y parvient²³¹. »

À l'origine, il y a l'unité – dont certaines figures androgynes se souviennent, et dont certaines amours véritables disent la nostalgie. Pourtant les récits qui composent notre *corpus* s'attachent plus largement à dire la scission, et à dépeindre les violences que se font hommes et femmes, actant leur irrémédiable séparation. Les commencements prennent ainsi chez Marie-Hélène Lafon, chez Pierre Michon et chez Laurent Mauvignier les traits d'un univers clivé. Du reste, c'est intrinsèquement aussi que le clivage affecte les femmes, qui n'apparaissent pas que sous les traits de figures émancipées, mais aussi en des portraits qui inquiètent, des présences qui dévorent, font violence de leurs appétits et de leurs immiscions.

b. Ogresses

Les écrivains dont nous nous proposons ici l'étude dépeignent le monde en proie à celles qui l'engendrent, et les fils dévorés de mères abusives. Retirées dans l'espace clos de leur cercle, les mères sont force intrusive d'immiscions : Vitalie est à Rimbaud une prison noire que ses doigts broient, et Mo subit les intrusions maternelles. Si, comme nous le verrons²³², les textes de Jean Rouaud et de Laurent Mauvignier proposent des portraits de mères qui sont aux fils des recommencements possibles – Anne revenue à la vie après dix ans de deuil, Sibylle en mère courage –, chez Pierre Michon et chez Marie-Hélène Lafon, hors quelques figures²³³, les portraits de femmes inquiètent. Gouffre et puits, Vitalie est à Rimbaud un répertoire des images de l'angoisse, tandis que l'écriture de Marie-Hélène Lafon met en scène des figures qui par

²³⁰ « Ici, pas de double, plutôt des sœurs, des amies, parfois des femmes que j'aurais pu aimer. D'autres ont déjà écrit qu'ils étaient leurs personnages féminins, et je peux malgré tout dire aussi que c'est vrai, mais ça l'est de tous les personnages : on va chercher en soi cette femme qu'on est [...]. », Laurent Mauvignier, « L'Optimisme noir », entretien avec Karine Germoni, in *Laurent Mauvignier*, Karine Germoni et Jacques Dürrenmatt, (dir.), *op. cit.* p. 266.

²³¹ Joanna Nizard, « Traverser mon temps avec Laurent Mauvignier », in *Laurent Mauvignier*, Karine Germoni et Jacques Dürrenmatt, (dir.), *op. cit.*, pp. 204-205.

²³² Cf. intra, Première partie : Les enfances du récit, B. Le Monde dans le giron de la mère, c. Relances, reprises, repentirs.

²³³ Comme celle, par exemple, d'Ava glorieuse et solaire dans la nouvelle éponyme, pure apparition du désir. Marie-Hélène Lafon, « Ava », *Histoires*, *op. cit.*, pp. 207-216.

leurs corps terrifient : si ceux-ci sont à l'occasion idéalisés en une pure maternité de renoncement – fond religieux oblige –, ils sont le plus souvent rattrapés par l'excès du sang²³⁴ et du désir. Pour dire leurs appétits, l'écriture investit les représentations d'ogresses ou de sorcières ; elles sont au récit du commencement un répertoire de portraits menaçants, et participent d'une poétique des images archaïques.

1. *La prison mère*

Nous l'avons vu : chez Pierre Michon le grenier, le rempart et la salle basse du château forment le décor récurrent à la symbolique réitérée d'enclave d'étreintes violentes. Pourtant l'image de la prison est en quelque sorte antécédente à cette érotique du récit. Elle trouve sa manifestation *princeps* dans le portrait de la mère, dont l'archétype dans l'œuvre est Vitalie Rimbaud, telle que dépeinte aux premières pages de *Rimbaud le fils*. Le texte file l'image des doigts noirs : « [...] de sorte qu'entre ses doigts noirs que leur contact irritait elle broyait sa vie, son fils, ses vivants et ses morts²³⁵. » Cette prison digitale est un lieu où le fils et ses offrandes, sont systématiquement détruit, imparablement abîmé : « [l]es fleurs et les risettes, elle en faisait de la charpie [...]»²³⁶. » ; plus loin : « [...] broyés entre deux doigts noirs [ils] tombaient dans le puits²³⁷. » Le texte joue des idiomes de la langue, et couple la métaphore des doigts noirs à une figuration usuelle de la mélancolie – *broyer du noir*. L'image associée à la figure maternelle une représentation arachnéenne, et converge nous semble-t-il avec les symboliques identifiées par Gilbert Durand dans l'œuvre de Victor Hugo : « Chez V. Hugo il est un animal négativement surdéterminé parce-que caché dans le noir, féroce, agile, liant ses proies d'un lien mortel, et qui joue le rôle de la goule : *l'araignée*²³⁸. » Le critique appuie son analyse sur l'évocation d'épisodes et de personnages qui montrent tous la détermination négative de l'animal chez l'auteur. De fait, c'est parce-que l'araignée est identifiée à une mère noire qui fait l'enfant prisonnier, que toutes ses manifestations s'affilient à des images d'angoisse, selon : « [...] l'interprétation classique pour laquelle l'araignée 'représente le symbole de la mère revêche qui a réussi à emprisonner l'enfant dans les mailles de son réseau'²³⁹. »

²³⁴ Sang archaïque des règles aussi, tel celui de Berthe : « Des menstrues douloureuses, infernales, abondantes, pléthoriques, la signalèrent à l'attention de tous [...]. », Marie-Hélène Lafon, « Le corset », *Histoires, op. cit.*, p. 188.

²³⁵ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre » 1991, coll. « Folio », 1993, p. 13.

²³⁶ *Ibid.*, p. 16.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 115.

²³⁹ *Ibid.* p. 116.

Couplée à l'évocation des doigts noirs, l'image du puits domine le portrait de Vitalie Rimbaud, elle qui « n'aimait en elle que le puits sans mesure où tout s'abîmait [...] »²⁴⁰. Les connotations lugubres, voire morbides, se continuent dans cette métaphore qui combine les symboliques précédemment répertoriées avec l'idée de chute. Le puits est bien lui aussi une prison noire, mais doublée d'une verticalité douloureuse : c'est une béance propre à absorber le sujet, à l'engloutir, une *bouche d'ombre*. En effet, le couple formé par les doigts qui broient et le puits qui avale coïncide précisément avec la figuration d'une angoisse d'avalément – les dents et la gorge noire, la mastication et la descente dans l'œsophage de l'ogresse. Le réseau des signes d'une mère dévorante affine ainsi la lecture du destin rimbaldien à celle du parcours œdipien : « [...] il faut rattacher ce symbole que les psychanalystes relient à une exaspération de l'Œdipe, l'image de la 'Mère Terrible', ogresse qui vient fortifier l'interdit sexuel²⁴¹. »

Passées les offrandes enfantines dont la mère fait de la charpie, le fils Rimbaud apporte à la mère-ogresse une nourriture d'une autre sorte ; c'est par *homéopathie* en quelque sorte que procède l'enfant qui délaisse la candeur du collégien doué pour un commerce occulte avec les profondeurs. Le *vers*²⁴² poétique est le complément viril – selon un schéma œdipien ainsi qu'une homophonie opportune – des doigts noirs arachnéens : « Le psychanalyste [Rank] rapproche judicieusement cette image où domine le 'ventre froid' et 'les pattes velues', suggestion hideuse de l'organe féminin, de son complément masculin le *ver*²⁴³ [...]»²⁴⁴. » L'anathème obscur que formule la poésie rimbaldienne réplique et dépasse les imprécations maternelles, si bien qu'à leur écoute :

« [...] les doigts en elle s'arrêtant de broyer du noir et la source de l'imprécation se tarissant, s'apaisant, comme si dans cette langue de bois qu'elle ne pouvait lire elle devinait l'ouvrage d'un puisatier plus fort qu'elle, qui creusait plus profondément et plus irrémédiablement, était son maître et en quelque sorte la délivrait²⁴⁵. »

Vitalie et Arthur Rimbaud constituent le premier couple à instiguer la terreur comme modalité du désir : la mère, terrible, et son fils : « [...] admirable et ridicule comme le petit Bonaparte à Brienne, comme lui vaguement terrifiant [...]»²⁴⁶. » Bien avant *Les Onze*, le nom de

²⁴⁰ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, *op. cit.*, p. 16.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 115.

²⁴² C'est nous qui soulignons.

²⁴³ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 115.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 116.

²⁴⁵ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, *op. cit.*, p. 17.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 18

Sade figure dans *Rimbaud le fils*²⁴⁷. Sombre recommencement que celui que nous raconte Pierre Michon : la création poétique répond au mystère des origines ainsi qu'un puits à un autre.

2. Les ventres

Ainsi que dans la main fermée de Vitalie au seuil de *Rimbaud le fils*, c'est par le corps²⁴⁸ que les femmes entrent dans l'œuvre de Marie-Hélène Lafon. L'écrivaine s'attache du reste spécifiquement à ce qui dans leur corps féminin mêle confusément procréation et sexualité : le ventre²⁴⁹. Sièges d'une maternité vertueuse et de pulsions réprouvées, les ventres se signalent par l'ambiguïté irrésolue des valeurs qui leurs sont prêtées. Ainsi, dans « La robe » le ventre est tout à la fois idéal de pureté – c'est l'église qui le dit –, et organe où rancissent les rancœurs, où pourrissent les aigreurs – ce sont les enfants qui le sentent. La représentation de la maternité est préemptée par le discours religieux, ses images et ses valeurs : « Les bonnes mères se sacrifient doivent se sacrifier s'oublier, par instinct, l'instinct parle par le ventre, dans le ventre, dès le ventre des mères²⁵⁰ ». L'oubli de soi, le don sans retenue et sans contrepartie, sont des nécessités morales censément ancrées dans un vécu organique. Pourtant, les enfants le perçoivent, la même mère est aussi *grosse* de rumeurs aigres et de cancans mauvais : « Le corps de la mère quand elle revient de chez le coiffeur est gonflé de tous les secrets qui grossissent et vieillissent et deviennent rances moisis dans les familles²⁵¹. »

3. Ogresses et sorcières

Chez Marie-Hélène Lafon, les femmes sont notamment associées aux figures archaïques de l'ogresse et de la sorcière. Si l'écriture de Pierre Michon travaillée en sourdine par ces images, les textes de l'écrivaine se donnent quant à eux licence de les convoquer explicitement. Dans *Mo*, géantes et goulues, les femmes de la famille de la « grosse Nadia » ont en partage une même allure : « C'était une famille de femmes géantes et lourdes comme des

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 52.

²⁴⁸ « Le corps – le corps des femmes surtout – est omniprésent chez Marie-Hélène Lafon, et il n'a pas la bonne part [...]. », écrit Christine Savoy en ouverture de son article, « Les femmes et leur rapport au corps », *Tensions toniques, Les Récits de Marie-Hélène Lafon, op. cit.*, p. 129.

²⁴⁹ Nous verrons en outre que le motif de la maison et la substance de la terre s'adosent aux images du ventre pour ordonner l'univers symbolique des récits. Cf. *intra*. Troisième partie : Les éléments pour recommencer le monde, 2. Aspects de la terre, c. Terre et création, 1. Cavernes, 1. Le ventre de la maison.

²⁵⁰ Marie-Hélène Lafon, « La robe », *Histoires, op. cit.*, p. 227.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 228.

dinosaures²⁵². » Ces femmes se caractérisent par leur gigantisme et leur poids, mais aussi par une généalogie qui les place du côté d'une origine mythique. À contempler Nadia, Mo laisse s'épancher sa rêverie, se souvient de l'école *primaire* et des choses *primitives* : « Mo la regardait. Il pensait aux images de dinosaures dans l'encyclopédie à l'école primaire, des images vertes et bleues où les dinosaures avaient de larges pieds palmés, épais, massifs²⁵³. » L'imaginaire des temps préhistoriques se déploie de telle sorte qu'il se superpose avec une inquiétude fondamentale, un noir pressentiment. Les femmes sont une cohorte mortifère, une assemblée anthropophage qui fait festin de l'homme, du père, du *mâle* :

« Il se souvenait aussi que l'encyclopédie parlait du mystère de la disparition des dinosaures. Mo mélangeait ce mystère avec celui de la disparition du père de la grosse Nadia. Il s'inventait des histoires, il y pensait pendant les cours. La mère de la grosse Nadia et ses six filles étaient des ogresses, ou des magiciennes. Elles avaient découpé et mangé le père, de son vivant, ou l'avaient transformé en paon²⁵⁴. »

Le texte rend explicite, dans ce passage, l'apparement des femmes de la famille de Nadia avec les figures mythiques ou contiques. Le travail d'écriture puise au fond séculaire des images de femmes castratrices, et figure la disparition du père sous les traits d'un festin cannibale ou d'une métamorphose de sorcières. L'imaginaire de Mo rejoint les récits des origines en fournissant la représentation tribale d'un acte fondateur qui a force de mythe – l'émasculatation originelle sur fond de repas cru, la métamorphose du père en paon –, cependant que, thésaurisées en chambre froide, les nourritures de la famille semblent appartenir à quelque ancien dépeçage : « Les gens disaient dans la cité que la mère de la grosse Nadia et ses filles ne mangeaient que du congelé, et qu'elles avaient deux grands congélateurs pleins²⁵⁵. »

Les images de dinosaures, d'ogresse et de sorcières ne travaillent pas l'œuvre à la seule échelle d'un de ses livres, elles irriguent l'ensemble des textes : l'antique sœur Marie-Paule, qui tient les douches du pensionnat dans « L'hygiène », défend la propreté avec une brutalité héritée du fond des âges (« [...] moi le fossile vivant, encore vivant, le féroce brontosaurus²⁵⁶. ») ; la mère toute-puissance et castratrice de Roland est désignée dans *Le Soir du chien* comme : « [...] une mère terrible, ogresse, tyrannique et démesurée, dont les coups d'éclat avaient longtemps nourri la chronique narquoise du bourg²⁵⁷. » ; et les sœurs exécrables

²⁵² Marie-Hélène Lafon, *Mo*, Paris, Buchet-Chastel, 2005, p. 61.

²⁵³ *Ibid.*, p. 64.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 63.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 64.

²⁵⁶ Marie-Hélène Lafon, « L'hygiène », *Histoires*, op. cit., p. 203.

²⁵⁷ Marie-Hélène Lafon, *Le soir du chien*, Paris, Buchet-Chastel, 2001, rééd. Le Seuil, coll. « points / seuil », 2003, p. 66.

de *Sur la photo* sont bien deux sorcières, soignées par le rebouteux, couvertes de verrues²⁵⁸ – usant de surcroît elles-mêmes de produits aux allures de potions (« Les sœurs usent de pommades corrosives et nauséabondes²⁵⁹. »)

4. *Mo et les femmes*

L'itinéraire de Mo peut se lire comme une assomption christique inaboutie²⁶⁰ – c'est ce que suggère la partition du livre en stations –, mais aussi comme un itinéraire jalonné de figures féminines comme autant de périls, et à ce titre comme un autre voyage d'Ulysse²⁶¹. Vampirisé par une mère intrusive, aux prises avec Nadia et les siennes, happé pour satisfaire par les ventres des femmes que leurs maris délaissent et alors invité à les consoler ; Mo va d'un danger l'autre. Au terme du parcours, c'est Maria elle-même qui devient une figure d'humiliation.

La mère est associée aux immiscions. Abusive et intrusive elle fait irruption sans crier gare, fouille en l'absence du fils, cherche des indices d'une vie sexuelle qu'elle condamne et entend régenter²⁶². Elle s'indigne ainsi des draps souillés²⁶³, cherche les caches, réproue les partenaires – Nadia, puis Maria, au titre qu'elle n'est pas arabe. Outre la mère dont le portrait ouvre le récit, c'est la grosse Nadia qui dévore Mo. Figure cannibale et orgiaque, elle impose à Mo les modalités de leurs rapports et fait de la sexualité une prédation : « Elle voulait le faire d'abord et ensuite le prendre dans sa bouche et qu'il recommence. Sa bouche était chaude et molle²⁶⁴. » La terreur de Mo²⁶⁵ répond à cette lente mais sûre dévoration, si bien que la mère elle-même constate qu'il maigrit comme atteint d'une maladie mortelle, comme s'il avait *attrapé la mort*. Mo finit par se défaire de Nadia ; après quoi il se tourne vers les mères de familles de la cité dont il se fait l'amant. Ces femmes délaissées par les maris partis trouvent en lui la douceur et l'ardeur qui chez les autres fait défaut. De ces étreintes cachées, de ces ébats

²⁵⁸ « Elles ont des verrues » ; « On voit le rebouteux », Marie-Hélène Lafon, *Sur la photo*, *op. cit.*, p. 90.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ Puisque reversée en crime final.

²⁶¹ « Ulysse se fait attacher au mât de son navire pour échapper à la fois au lien mortel des Sirènes, à Charybde et aux mâchoires armées d'une triple rangée de dents du dragon Scylla. Ces symboles sont l'aspect négatif extrême de la fatalité plus ou moins inquiétante que personnifient par ailleurs Circé, Calypso ou Nausicaa. [...] L'Odyssée toute entière est une épopée de la victoire sur les périls de l'onde comme de la féminité. », Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 115. Dans *Mo*, pas de victoire mais également donc une épopée de l'affrontement à la féminité : « Maria, qui n'est ni immaculée ni virginale, va payer pour toutes les autres », Marie-Hélène Lafon, *Chantiers*, Paris, Éditions des Busclats, 2015, p. 62. C'est du reste aussi le cas dans *Sur la photo*.

²⁶² Autre immiscion : « Mo avait eu la chambre pour lui. La mère y venait quand il travaillait. Elle ouvrait le tiroir du chevet et l'armoire. Elle fouillait. », Marie-Hélène Lafon, *Mo*, *op. cit.*, p. 61.

²⁶³ « [...] il essayait le drap collé sur son ventre, il savait que la mère regardait, quand elle était en colère elle disait qu'ils demandaient trop d'entretien, tous ces draps [...]. » *Ibid.*, p. 93.

²⁶⁴ *Ibid.*, pp. 66-67.

²⁶⁵ « Elle disait qu'elle se remplissait et il avait peur », *ibid.* p. 67.

feutrés ne sourd pourtant nul amour véritable. En leurs bras Mo manifeste sa douceur mais aussi sa terreur des filles : « Mo ne touchait pas le corps des vierges, il ne répandait pas le sang, il ne voulait pas de ça. Pas percer les filles. Il aurait eu peur, elles auraient ri, elles auraient été féroces [...]»²⁶⁶. » L'amour avec Maria²⁶⁷, un temps rêvé, obliquera de fait sans remède vers l'offense pressentie. Mo n'est donc ni le Christ qui s'élève, ni Ulysse qui triomphe : pris dans les rets d'une féminité qui l'accable, noyé dans « les périls de l'onde et de la féminité²⁶⁸», il répond par la violence finale et abrupte du meurtre.

Chez Marie-Hélène Lafon comme chez Pierre Michon la femme est à l'homme une « clôture sans issue²⁶⁹ ». Terreurs des commencements, les mères dévorent les fils, les sœurs sont des sorcières, les amantes des ogresses : tout le fond archaïque et inquiétant des âges sombres se soulève aux côtés des femmes pour figurer sans concessions la violence des appétits, la vigueur parfois monstrueuse des corps.

c. Relances, reprises, repentirs

Notre *corpus* propose pourtant des liens entre les femmes et la création des images plus heureuses, et des symboliques plus ouvertes que celles que recèlent les œuvres de Marie-Hélène Lafon et de Pierre Michon. Ainsi, Laurent Mauvignier et Jean Rouaud dépeignent-ils à travers les vicissitudes de trajectoires qu'émaille la mort les forces régénérantes et les élans réinventés de celles qui portent avec courage la vie. Dans les méandres du deuil (Anne²⁷⁰), les *repentirs* d'une peinture (Christine²⁷¹), les *reprises* d'une couture²⁷² et les *rejeux* d'une vie (Marion²⁷³), les femmes manifestent leur force de recommencement. Contre la représentation de l'origine ainsi qu'un passage du Néant à l'Être, la figuration cyclique d'un temps recommencé s'accorde avec ce que ces personnages manifestent de puissance d'engendrement. Ordonné sur un modèle spiralaire, le temps des femmes est infini. À l'horizon eschatologique qui fait pendant au moment créateur se substitue ainsi chez Jean Rouaud – à la fois comme une ligne de force

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 83

²⁶⁷ Il n'y a pas loin, en définitive, de Maria à Marianne. Cf. *intra.*, Première partie : Les enfances du récit, B. Le monde dans le giron de la mère, a. Le monde des femmes, 2. Sadisme., (l'image des rets de l'araignée dans la scène d'étreinte du narrateur et de Marianne dans les *Vies minuscules*).

²⁶⁸ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 115.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 110.

²⁷⁰ Jean Rouaud.

²⁷¹ Laurent Mauvignier, *Histoires de la Nuit*, *op. cit.*

²⁷² Cf. *intra.* Première partie : Les enfances du récit, B. Le monde dans le giron de la mère, c. Relances, reprises, repentirs.

²⁷³ Laurent Mauvignier, *Histoires de la Nuit*, *op. cit.*,

thématique et un choix stylistique – l'idée d'un geste réitéré. Le portrait de celles qui ont pouvoir de relance se double en outre chez l'écrivain du choix d'une écriture marquée au sceau de l'hypotypose. Figure de style érigée en structure de l'ouvrage *La Désincarnation*²⁷⁴, l'hypotypose est l'emblème d'une écriture toute entière faite d'enroulements²⁷⁵. De méandres en sinuosités, de zigzags en circonvolutions, l'œuvre fait détours et retours, tisse et rapièce les éléments épars, d'une histoire aux béances manifestes. S'appuyant sur l'étude de Mircea Éliade, Gilbert Durand proclame dès l'introduction de la deuxième partie des *Structures anthropologiques de l'imaginaire* l'apparement de l'hypotypose comme stylistique et de la répétition cyclique comme figuration du temps : « Et tandis que la mystique inclinait à l'antiphrase, la répétition cyclique inaugure l'hypotypose. Comme l'écrit Éliade en un important ouvrage consacré au *Mythe de l'éternel retour* : 'L'homme ne fait que répéter l'acte de la création'^{276,277}. » Chez Jean Rouaud l'art et le féminin coïncident très exactement en ce geste de bouture et de couture²⁷⁸ : la *reprise*. Le motif est filé dans l'œuvre de Laurent Mauvignier : Sibylle reprend pendant son voyage au Kirghizistan l'écriture délaissée après la mort de Gaël, et Christine ne trouve l'image de la *femme en rouge* qu'au terme de nombreux *repentirs* ; la toile alors devenue vaste palimpseste raconte la création sous les traits d'une œuvre toujours recommencée. À la brutalité des hommes répond l'obstination des femmes. Elles résistent, s'entêtent, persévèrent et recommencent, si bien qu'en regard de la pusillanimité des personnages masculins, elles sont l'incarnation d'une force vraie. Elles illustrent les valeurs *de gauche*, démontrent en leurs actes l'inanité du discours raciste, relancent en leurs lettres aux absents le monde entier disparu dans la catastrophe, et conjurent en refaisant leur vie les iniquités qu'elles subissent de plein fouet.

1. Les commencements de l'art

Sondant l'origine de l'art, Jean Rouaud associe l'écriture à la peinture et fait pour l'une et l'autre l'éloge de la variation, la promotion affichée d'une esthétique fondée sur la reprise. *La Désincarnation* s'ouvre ainsi sur la revendication du droit à la réécriture interne. Comme

²⁷⁴ Jean Rouaud, *La Désincarnation*, Paris, Gallimard, 2001, rééd. collection Folio, 2002, quatrième de couverture.

²⁷⁵ L'ouvrage forme en outre une suite de considérations sur la littérature comme autant de *variations* sur la création littéraire : « C'est sur le principe de la comptine « Y'en a marre, marabout, bout de ficelle... » que ce livre est construit. De détours imprévisibles en digressions malicieuses, Jean Rouaud explore les secrets de la création littéraire. Les héros y sont Flaubert et Louis Bouilhet, Balzac et surtout la littérature », Jean Rouaud, *La Désincarnation*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

²⁷⁶ Mircea Éliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1949, rééd. « Folio/Essais », p. 46.

²⁷⁷ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 323.

²⁷⁸ Où il est pareillement question de *textile* et de *texte*.

chez les peintres à qui on ne reproche pas de revenir cycliquement sur le même lieu pour donner une énième version d'un sujet déjà peint – « On ne reproche pas à Cézanne²⁷⁹ d'avoir planté son chevalet à plus de cinquante reprises au pied de la montagne Sainte-Victoire²⁸⁰ » –, les écrivains ont un droit légitime à travailler la même matière sous différentes lumières²⁸¹. La création ne se présente donc pas tant comme l'invention d'une matière neuve, que comme réécriture, réitération d'un geste ancien, souvenir d'un motif ancestral. Jean Rouaud développe cette image de l'art dans un texte consacré à la préhistoire²⁸². Ainsi dans *La Splendeur escamotée de frère cheval*, l'obsession pour la représentation rupestre des chevaux s'inscrit tout à la fois dans cette défense et illustration d'une esthétique du recommencement – de la variante – et dans la réflexion analogique avec la fête des mères. C'est qu'alliant la valeur cyclique du retour annuel²⁸³ à la figure maternelle, cette fête associe à l'idée d'une boucle temporelle le principe féminin, et le vertige du mystère de l'origine :

« On a suggéré par un nuage, une bosse de pierre. Et pendant vingt-cinq mille fêtes des mères, c'est plus ou moins ce même dessin qui fût offert aux puissances invisibles [...]. Comme une Vierge qui, au fil du temps, selon la patte des artistes ou le témoignage d'une petite voyante béarnaise, modifie sa garde-robe et n'en continue pas moins de raconter la même histoire pleine de compassion pour les humbles²⁸⁴. »

C'est l'image d'une ronde qui est donnée : un temps cyclique, à l'envi renouvelé, remodelé sur un même canevas – à quelques variations près. Le dessin porté en offrande aux puissances du temps des cavernes est apparenté au *présent* rituellement offert à la Mère – cette Vierge qui dit périodiquement la genèse sans tâche, l'immaculée conception. De fait, dans *Pour vos cadeaux*, Jean Rouaud mentionne la date de la *fête des mères*, aux côtés de Noël, comme l'un des deux moments privilégiés du calendrier maternel. La célébration chrétienne remplit des fonctions analogues aux icônes du temps de la préhistoire : se concilier les puissances invisibles, consoler les hommes faillibles. Chez Jean Rouaud la création – celle de l'art pariétal

²⁷⁹ On pense aussi à la cathédrale de Rouen peinte par Monet.

²⁸⁰ Jean Rouaud, *La Désincarnation*, op. cit., p. 9.

²⁸¹ « Que les auteurs remettent sur le métier un même motif, et on laissera entendre que c'est le symptôme d'une carence de l'imaginaire, que ça suffit comme ça, qu'on en a les oreilles rebattues, des mêmes histoires. À Claude Simon il se trouva quelqu'un pour faire remarquer qu'après avoir raconté à trois reprises ce qui constitue la scène originelle de son œuvre, la débâcle du printemps Quarante et, par cet enregistrement d'un cavalier chargeant sabra au clair les parachutistes allemands, l'ultime soubresaut de cette idée chevaleresque de la France, il n'allait pas remettre ça, tout de même. » Jean Rouaud, *ibid.* pp. 9-10.

²⁸² À propos des récits préhistoriques de Jean Rouaud, Sylvie Freyermuth évoque en outre : « [...] ce fil ininterrompu qui relie l'aube de l'humanité à notre monde contemporain à travers la création artistique. », Sylvie Freyermuth, *Jean Rouaud et l'écriture « Les yeux clos », de la mémoire engagée à la mémoire incarnée*, op. cit., p. 265.

²⁸³ Annuel : anneau, cercle.

²⁸⁴ Jean Rouaud, *La Splendeur escamotée de frère Cheval, ou Le secret des grottes ornées*, Paris, Grasset, 2018, pp. 113-114.

tout comme celle, contemporaine, de sa variation livresque – doute de s’engendrer du néant, du vide dont elle procéderait miraculeusement. En-deçà et au-delà de l’image, en amont et en aval du texte, il y a le féminin. Quand, dans *La splendeur escamotée de frère Cheval*, l’auteur questionne l’acte artistique, il se souvient qu’à bien y regarder, derrière le mystère du vide il y a le grouillement originel, fertile, le principe féminin lui-même ; le dessin est porté aux parois des cavernes qui sont elles-mêmes de très puissantes images de l’origine ; ainsi : « [...] derrière ça bouge, ça grouille, [qu’] il n’y a pas rien en fait, [que] ça vit dans les entrailles de la Pachamama, ainsi que les civilisations andines appelaient la Terre-Mère²⁸⁵. » Un ventre – des entrailles, une panse – est à deviner en filigrane derrière les formes chevalines aux murs souterrains. Les murs eux-mêmes sont un ventre, et la terre une mère : plus que des motifs techniques – une paroi abritée à l’hygrométrie et à la température constante, réserve idéale de tout conservateur d’art – la grotte est lieu d’engendrement des œuvres parce qu’elle est réplique du ventre originel²⁸⁶, que celui qui y *descend* opère un archaïque *retour*, se souvient que dans l’espace utérin le monde lui parvenait déjà poétiquement, comme un écho étrange et déformé du monde.

2. Langues mères

Filant l’image de la caverne des temps premiers, Jean Rouaud articule à l’évocation du paysage souterrain une réflexion sur la langue-mère, à la fois mère des langues et langue de la mère. La conception d’une littérature de l’hypotypose prend forme dans la réflexion proposée par le Galet d’Etiolles. Le *Galet*, en tant que matériau archéologique, laisse entrevoir la langue originelle identifiée comme celle, poétique, des *associations* : « Est-ce à dire que le galet d’Etiolles, comme la pierre de Rosette, par une lecture comparée, nous permet de retrouver la langue mère qui a développé cette pensée²⁸⁷ ? » De fait, « La langue mère, on la connaît, on la pratique, c’est celle de notre cerveau poétique²⁸⁸. » Le galet d’Etiolles est un indice qui laisse entrevoir que la langue originelle fonctionne sur le principe de la poésie, c’est-à-dire qu’elle « établit des ponts entre les êtres et les choses ²⁸⁹. »

²⁸⁵ *Ibid.* p. 124.

²⁸⁶ Dans une de ses études Sylvie Freyermuth évoque : « [...] l’assimilation de la terre-mère – et particulièrement les entrailles que représentent ses cavernes – à un lieu magique de fécondité dispensateur de vie à volonté. », Sylvie Freyermuth, *Jean Rouaud et l’écriture « Les yeux clos », de la mémoire engagée à la mémoire incarnée, op. cit.*, p. 257. Dans une symbolique apparentée et articulée aux mêmes images cavernueuses, fécondité et créativité se superposent, se recourent.

²⁸⁷ *Ibid.* p. 144.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*

C'est donc *poétiquement* que le monde se présente à son aube. L'origine est le moment élu d'une pensée imagée à même de figurer et d'exorciser les angoisses primales : le temps, la pensée de la mort retournée en un principe de recommencement régulier. Il n'est pour cela qu'à se souvenir que les femmes versent périodiquement un sang de vie. Les femmes en savent plus long sur la mort et le temps que les hommes, elles insufflent la vie et la revigorent. Puissance de transfusion et de réanimation elles sont connectées au mystère de la nuit :

« Les jeunes filles plus âgées ont déjà levé le bras. Elles savent. Leur mère les a préparées à ce que régulièrement elles perdent leur sang. Mais qu'elles ne s'inquiètent pas, elles n'en mourront pas. [...] Ce n'est pas un sang de mort celui-là mais un sang de vie. C'est un sang lunaire qui permet de traverser la nuit, de provoquer la naissance du jour. Les femmes aussi ont comme les migrateurs cette connaissance du temps. Le sang solaire, animal, versé le soir au-dessus de l'horizon, il suffit de procéder à cette transfusion du sang féminin de la nuit pour revoir un soleil fringant à l'aube suivante²⁹⁰. »

La nuit lunaire n'est pas l'antithèse du jour solaire, elle est son pendant vivifiant, son double inversé, le moment et le lieu secrets d'une possible renaissance. En cela le récit s'accapare un élément déjà identifié par Gilbert Durand comme une des structures anthropologiques fondamentales de l'imaginaire : « De tous les thèmes lunaires, la philosophie qui se dégage est une vision rythmique du monde, rythme réalisé par la succession des contraires, par l'alternance des modalités antithétiques : vie et mort, forme et latence, être et non-être, blessure et consolation²⁹¹. » À l'opposé de la mâle puissance de scission que le héros viril s'accapare dans le maniement de ses armes tranchantes, la lune enseigne la possibilité d'une figuration dialectique du cosmos, d'une représentation conciliant dans l'alternance la dualité intrinsèque du monde :

« La leçon dialectique du symbolisme lunaire n'est plus polémique et diaïrétique comme celle qui s'inspire du symbolisme ouranien et solaire mais au contraire synthétique ; la lune étant à la fois mort et renouvellement, obscurité et clarté, promesse à travers et par les ténèbres et non plus recherche ascétique de la purification, de la séparation²⁹². »

Dans le monde préhistorique esquissé par Jean Rouaud, la bipartition entre les chasseurs et les femmes fait écho à cette représentation que donne Gilbert Durand d'une construction de l'imaginaire ordonnée autour de deux principes distincts. Le chasseur est l'agent solaire de la séparation, quand la société des femmes assure l'alternance, la *règle*.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 154.

²⁹¹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1963, *op. cit.*, p. 338.

²⁹² *Ibid.*

Ce qui implique aussi, cependant, qu'à la vigueur régénérante du gynécée figuré sur la fresque préhistorique, il faille mesurer la menace d'un dérèglement. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'une des révélations du premier récit de Jean Rouaud. Le deuil *infini* de la figure centrale de la grand-tante Marie se laisse mieux comprendre quand il est enfin donné de superposer deux dates. *Dérégulée* par la mort de son frère dans *Les Champs d'honneur*, Marie porte à vie un deuil qui la prive d'une part de sa fécondité : « C'est cela donc qu'elle nous disait, lançant à la cantonade ses comptes cabalistiques²⁹³. Cette longue et secrète retenue du chagrin, ce sang ravalé comme on ravale ses larmes, et par cette mort sa vie à jamais dérégulée²⁹⁴. » La pieuse *petite tante Marie* ravale sa peine : le sang de vie ne reviendra pas. Cette seconde Marie porte à jamais dans la fin de l'afflux du sang menstruel le deuil de son frère Joseph.

3. Sauver Anne

Le mystère de l'origine se donne aussi à lire dans l'évocation d'Anne telle qu'elle se présente à la fin des *Champs d'honneur*. La possibilité du monde est pour Jean Rouaud tributaire de cette figure saisie au moment du suprême danger. Cela tient à un rien, au mètre qui sépare Anne d'une autre sous la pluie de bombes qui constelle le ciel de Nantes, le 16 septembre 1943. L'origine est parée de cette image d'apocalypse. La vie du fils ne tient qu'à un fil : « [...] tu as les meilleures raisons de prendre grand soin de toi, pour toi, pour lui [Joseph]²⁹⁵, pour nous, pour ne pas disparaître avant qu'on ait un peu parlé de nous [...]»²⁹⁶. » La disparition n'est pas tant l'horizon promis que le passé auquel on réchappe, et le lexique insiste à l'envie sur la menace qui pèse sur la naissance. Ce jour sombre du bombardement – ailleurs il sera nommé « jeudi noir »²⁹⁷ –, dit l'ampleur de l'inquiétude qui cerne les commencements chez Jean Rouaud. Alors, le texte laisse place à une étrange exhortation. L'auteur²⁹⁸, surgissant dans l'impératif du mode verbal, fait irruption aux côtés d'Anne. Le fils prend sa mère par la main, et l'accompagne fantasmatiquement avec l'oncle Freddy²⁹⁹ jusqu'à la cave du café Molière, à l'abri de la pluie meurtrière des bombes : « [...] alors ne reste pas plantée pétrifiée de terreur sur ce trottoir meurtrier, à côté de toi une femme s'effondre et par son ventre ouvert libère ses

²⁹³ Il est question du calendrier qui révèle la coïncidence entre la mort de Joseph et celle de la cessation précoce des règles de Marie.

²⁹⁴ Jean Rouaud, *Les Champs d'honneur*, *op. cit.*, p. 145.

²⁹⁵ Qu'Anne est sur le point de rencontrer dans l'abri antiaérien du café Molière.

²⁹⁶ Jean Rouaud, *Des Hommes illustres*, Paris, Minuit, 1993, rééd. Minuit double, 1999, p. 173.

²⁹⁷ Jean Rouaud, *Pour vos cadeaux*, Paris, Minuit, 1998, p. 16.

²⁹⁸ Le faisceau des signes établit un contrat autobiographique provisoire.

²⁹⁹ Le texte de *Pour vos cadeaux* apporte un correctif, il s'agissait de Marc.

entrailles [...] »³⁰⁰. Par ce renversement du temps que l'énonciation opère, ce cours obéré du temps revenu, le fils devenu écrivain engage sa mère jeune fille à r échapper du danger. Ce faisant l'écriture se propose – ainsi que le serpent se mordant la queue³⁰¹ –, la fonction magique de s'engendrer d'elle-même, et figure l'origine sous les traits d'une mue cyclique. L'œuvre sait que le commencement est un retour et place stratégiquement le moment crucial de la genèse à la page conclusive du récit.

Plus tard, l'œuvre portraiture Anne sauvée en fileuse, et file en creux la métaphore du métier d'écrivain. L'auteur dépeint alors la gestuelle de la mère comme un mouvement spiralaire :

« [...] au lieu qu'elle, avec une économie de gestes, décrit de petits cercles spiralés, méthodiquement, sans précipitation, la main ne s'éloignant jamais de l'ouvrage, faisant corps avec lui, et il semble que ce sont les deux bords du temps qu'elle ravaude, que les heures, comme hypnotisées par cet étrange moulin à prières, sont invitées à prendre la pause [...] »³⁰².

Ces petits cercles spiralés relient entre eux la mère aux travaux de couture, et le fils à sa table d'écrivain. Ravaudant, reprisant les deux bords du temps, tous deux relancent le moulin à prière – c'était bien, du reste, une sorte de prière que cette exhortation du fils à sauver sa mère à Nantes. La gestuelle de la mère (cette application sans grandiloquence très loin de ces grandes aiguillées³⁰³ que le propos précédemment dénonce) rejoint en outre le style de l'écrivain. Opportunément, la mère à son métier nous offre l'image du fils à sa table d'écrivain : matière, procédés et fonction sont étroitement apparentés. Du travail du tissu à celui du texte – l'un et l'autre étymologiquement apparentés –, s'énonce aussi ici une certaine conception de la littérature, entre rite et humilité.

Mais ainsi que pour la tante Marie, l'évocation d'Anne n'est pas indemne de toute inquiétude, et les recommencements sont incertains. Si la figure maternelle doit être magiquement escortée de son fils en 1943, c'est que le cycle menace d'être rompu. Le texte de *Pour vos cadeaux* insiste sur les douleurs de l'accouchement, relate les propos décourageants de la mère elle-même, revient sur le destin du premier né de la fratrie mort du choléra – *le petit cholérique* –, et proclame que le sang féminin peut aussi être sang de mort. L'enfantement est

³⁰⁰ Jean Rouaud, *Des Hommes illustres*, Paris, Minuit, 1993, rééd. Minuit double, 1999, p. 174.

³⁰¹ Cf. Gaston Bachelard : « Le serpent qui se mord la queue n'est pas un fil replié, un simple anneau de chair, c'est la dialectique matérielle de la vie et de la mort, la mort qui sort de la vie et la vie qui sort de la mort, non pas comme les contraires de la logique platonicienne, mais comme une inversion sans fin de la matière de mort et de la matière de vie. », Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, rééd. coll. Les massicotés, 2004, p. 312.

³⁰² Jean Rouaud, *Pour vos cadeaux*, op. cit., p. 32.

³⁰³ *Ibid.*

incertain, la venue au jour peut achopper, la naissance avorter. Opérée sur la table de la cuisine d'une grossesse extra-utérine hémorragique, la mère verse un sang de crépuscule tandis que le fœtus rejoint dans les limbes son frère mort du choléra. C'est la mère alors cette fois-ci qui est *le cheval solaire ensanglanté*, la victime suppliciée : la phobie du rouge de la sœur Nine dans *Pour vos cadeaux* associe de fait – bien avant que l'écriture de Jean Rouaud ne s'attarde sur le motif du cheval solaire –, le trauma du spectacle du saignement maternel à l'angoisse éprouvée face au coucher du soleil :

« Mais en dépit de ses talents la vieille institutrice³⁰⁴ ne parvint pas effacer de la mémoire de la petite fille le spectacle de sa mère ensanglantée, puisque Nine longtemps dut composer avec une phobie du rouge, s'interrogeant sans fin sur l'origine de cette incompatibilité, traquant la couleur honnie jusque dans les fils de sa garde-robe, ou baissant les yeux devant un coucher de soleil flamboyant³⁰⁵. »

4. *Le Temps des femmes : résister, recommencer*

Dans un entretien avec Karine Germoni, Laurent Mauvignier énonce son parti-pris des femmes :

« [...] elles ont, en tant que personnages, une faculté que les hommes n'ont plus dans la fiction contemporaine : incarner une figure de résistance et d'héroïsme sans la grandiloquence des hommes, sans leur atavique et consternant besoin de gloire, de victoire, de triomphe³⁰⁶. »

En leur opiniâtreté silencieuse, les personnages féminins des récits de Laurent Mauvignier incarnent sobrement la grandeur qu'il y a à résister. Outre que le mot recèle une consonance éminemment politique – c'est bien de fait à elles qu'il incombe d'incarner des valeurs *de gauche* et d'énoncer une pensée altruiste³⁰⁷ –, c'est une détermination obstinée qui les caractérisent. Si l'on trouve incidemment une figure de femme désastreuse – la mère de Feu-de-bois propose dans *Des Hommes* l'archétype d'une mère dévorante qui abîme tout ce qui l'entoure³⁰⁸ et met en échec la volonté qu'a son fils de refaire sa vie³⁰⁹ –, les portraits que fait l'auteur offrent presque uniformément des visages de femmes dignement combatives.

³⁰⁴ La grand-tante Marie.

³⁰⁵ Jean Rouaud, *Pour vos cadeaux*, *op. cit.*, p. 92.

³⁰⁶ Laurent Mauvignier, « l'Optimisme noir », entretien avec Karine Germoni, in *Laurent Mauvignier*, Karine Germoni et Jacques Dürrenmatt, (dir.), Paris, Garnier, 2020, p. 266.

³⁰⁷ Cf. *intra*, Deuxième partie : Réinscrire le monde dans l'espace-temps, 3. Des écritures impliquées.

³⁰⁸ « [...] l'exploitation des uns et des autres par une seule femme, courbée, vêtue de noir et mordant d'un coup d'œil bleu pâle, son territoire, sa vieille maison malade et la remise en face, de l'autre côté de la rue. », Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, *op. cit.*, p. 32.

³⁰⁹ « D'accord, Solange, mais quand même, il est revenu. Il s'est installé ici parce qu'il voulait voir sa mère et revenir, recommencer ici. », *ibid.*, p. 103.

L'héroïsme quotidien de Marthe persévérant à écrire à son fils en dépit du mutisme auquel elle s'affronte³¹⁰ fixe un motif qui va se ramifiant dans tous les livres ultérieurs. Épouses bafouées qui à toutes forces essaient de recommencer, ou mères courages déniées qui s'échinent à *continuer*, les femmes des récits de Laurent Mauvignier ont de fait en partage avec les figures féminines présentes dans l'œuvre de Jean Rouaud une semblable force de *relance*, de reprise. Dépeintes au lendemain d'une catastrophe qui a fait voler leur vie en éclats – l'accident d'un conjoint, le suicide d'un fils, la perte d'un amour –, elles sont « [...] passé[es] de l'autre côté de la fin du monde [...] »³¹¹ et se doivent d'imprimer à celui-ci une énergie à même de le recréer. Il s'agit de se défendre contre les pouvoirs mortifères de l'histoire que cristallise dans les récits de l'écrivain la force tragique de l'événement³¹². À rebours des hommes pusillanimes qui n'expérimentent du temps que les crêtes, les femmes savent le retour périodique des choses et l'épaisseur du temps, ses profondeurs et ses strates. Partant, elles échappent à la force funeste de l'histoire :

« [...] c'est ce qui me touche le plus dans les personnages féminins, les femmes incarnent ça [une épaisseur, des strates qui constituent à travers l'histoire des personnages une histoire du temps] magnifiquement, quelque chose qui sublime le temps et que les hommes donnent moins à ressentir, pour moi, sauf dans des cas très précis³¹³. »

Le temps est sublimé par l'empilement étagé des époques : il est arraché au tragique par les femmes, et la conscience en elles ancrée du recommencement que toute fin augure. Dans l'éternel reprise de la scription de la lettre au fils, la mère de Luc rejoue l'origine du monde et conjure, par le geste même de la répétition, la catastrophe pressentie ou advenue : « [...] cette répétition, en actualisant le moment mythique où le geste archétypal fut révélé, maintient sans cesse le monde dans le même instant auroral des commencements³¹⁴. »

Aheurtée à l'expérience de l'infirmité de son époux, la narratrice d'*Apprendre à finir* prend sur elle de remonter le cours des choses jusqu'à une origine où refonder l'amour : « Je me disais : nous allons réapprendre. Nous allons refaire les gestes de ceux qui apprennent, de ceux qui commencent. Nous allons faire ça, nous, à rebours, retourner vers le début [...] »³¹⁵. »

³¹⁰ « C'est ça que je lui ai écrit, que j'écrivais souvent depuis qu'il ne téléphonait plus, ni n'écrivait jamais, à peine oui ça va au téléphone. C'est tout. Et moi je m'accrochais aux lettres que j'écrivais parce qu'un jour, je me disais, les réponses viendront. », Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, *op. cit.*, p. 109.

³¹¹ *Ibid.*, p. 108.

³¹² Cf. *intra*, Deuxième partie : réinscrire le monde dans l'espace-temps 1. Penser le temps au présent, a. Visions contemporaines d'un temps tragique, 3. Histoire de la chute.

³¹³ Laurent Mauvignier, « L'Optimisme noir », entretien avec Karine Germoni, *in* Laurent Mauvignier, Karine Germoni et Jacques Dürrenmatt, (dir.), *op. cit.*, p. 267.

³¹⁴ Mircea Éliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, *op. cit.*, p. 107.

³¹⁵ Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, *op. cit.*, pp. 13-14.

Sybille formule pareillement cette rêverie du retour à l'origine dans le souhait explicite de faire table rase³¹⁶ et de reprendre le monde à zéro, cependant que l'ailleurs vers lequel elle se tourne est, remarquablement, un monde de rites et de cérémonies mettant en œuvre l'imaginaire archaïque de la régénération du temps dans les sociétés traditionnelles³¹⁷.

Dans *Autour du monde*, le retour à Jérusalem est pour Luli un voyage vers les origines qui convoque puissamment l'imaginaire d'une dévastation à laquelle succède une renaissance. Tout comme Luc proclamait dès *Loin d'eux* la cyclicité de l'être et des choses³¹⁸, la jeune fille va à travers les vestiges de la ville à la rencontre des décombres d'elle-même afin de renaître : « Luli vient d'entreprendre un grand voyage qui changera sa vie de fond en comble, qui va la dévaster, la ruiner, [...] elle traversera ce champ de ruine pour renaître à elle-même, réconciliée avec son histoire³¹⁹. » Enfin c'est Marion qui, ainsi que Luli, passe par la dévastation avant et afin de renaître. Comme nombre de récits de Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit* commence dans l'*après* d'une catastrophe déjà advenue : le récit nous donne tardivement et par fragments le tableau d'un passé de violence³²⁰ brutalement resurgi au soir du quarantième anniversaire de Marion. L'irruption de Denis signe à la fois le retour forcé vers un passé enfoui, et la résurgence d'une violence archaïque. Dès lors on entrevoit toute l'ampleur de la force mise en œuvre par Marion pour s'arracher à sa vie passée. Avant de devenir un être aimé, Patrice lui est une opportunité de refaire sa vie : « [...] elle [qui] veut laisser mourir la partie de sa vie dont elle ne sent rien vivre en elle [...]»³²¹. » C'est du reste la vertu d'être obstinée qu'elle a en partage avec Sybille qui permet à Marion de s'extraire de l'espace catastrophique de son origine pour se mettre en mouvement³²². Partant, dans le gonflement hyperbolique du temps – ces *siècles innombrables* –, que rompt en un instant l'entremêlement visible de deux mains, l'écrivain fait du geste instinctif de Marion et de Patrice l'acte fondateur d'un monde neuf : « [...] pour la première fois depuis des siècles, sans que ni l'un ni l'autre ne sachent comment ça se produit, Marion et Patrice Bergogne voient leurs mains se chercher sur la table, leurs doigts se mêler

³¹⁶ « [...] Sybille avait dit je vais partir avec Samuel, trois ou quatre mois, je vais couper avec tout, il faut qu'on reprenne tout à zéro, qu'on arrête tout de ce qu'on fait parce que rien ne marchera si on continue comme ça. Il faut tout reprendre à zéro, dès le début. », Laurent Mauvignier, *Continuer*, *op. cit.*, p. 67.

³¹⁷ Mircea Éliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, « La régénération du temps », *op. cit.*, pp 65-110.

³¹⁸ « Il lui a écrit : finir, ça n'existe pas. C'est pour commencer qu'on finit, toujours pour commencer qu'il faut finir, finir pour qu'enfin il y ait quelque chose à commencer. », Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, *op. cit.*, p. 91.

³¹⁹ Laurent Mauvignier, *Autour du Monde*, *op. cit.*, p. 139.

³²⁰ Denis est tout à la fois un meurtrier et un proxénète – il prostitue notamment Marion.

³²¹ *Ibid.*, p. 398

³²² « [...] l'obstination dont elle se souvient et qui est marquée en elle, oui, s'enfuir, s'arracher au néant de ce qu'était sa vie [...]. », *ibid.*, pp. 398-399.

[...] ³²³. » Les mains unies dans lesquelles le fusil plus tard passera comme un témoin dressent imparablement en face de la brutalité de Denis la force de recommencer le monde.

Si l'œuvre de Jean Rouaud n'est pas indemne des marques d'une inquiétude – la tante Marie dérégulée, Anne qui fait une fausse-couche – elle s'attache néanmoins de manière privilégiée à souligner la force de recommencement des femmes ; et celle de l'écriture. Chez Laurent Mauvignier aussi ce sont les femmes qui subliment le temps et affirment en leurs gestes que le monde peut recommencer : Denis quitté Marion refait sa vie et Sybille quitte Didier pour prendre un nouveau départ.

3. LE SUJET DU RÉCIT OBLIQUE

a. Récits d'enfants

Notre *corpus* signale de façon remarquable que naissance du récit et position filiale s'articulent intimement au sein de la littérature contemporaine. Les quatre auteurs dont nous nous proposons l'étude font de fait de l'enfant l'auteur du récit du monde. C'est entre père et mère que s'édicte le récit des commencements. Ainsi Pierre Michon écrit-il une vie de Rimbaud en forme de parabole sur le surgissement de la littérature, et fait-il du fils celui qui marie dans son verbe le couple parental violemment clivé. L'œuvre de Laurent Mauvignier a ceci en partage avec celle de Pierre Michon qu'elle situe d'emblée l'enfant entre les figures parentales. Les filles et les fils sont dès l'origine jetés dans un entre-deux inhabitable dont ils éprouvent le poids mortifère d'aliénation. C'est au prix d'une violence démesurée que s'opère l'arrachement à cette position inaugurale : meurtre de soi, rêverie macabre et coups de fusil scandent des textes qui situent dans la question de la filiation, tour à tour investie de tragique ou de *suspens*, l'enjeu du déploiement de ses voix, ou de l'écriture de ses trames narrative. Les récits de Laurent Mauvignier racontent une nécessaire et difficile césure dont l'issue est incertaine : quoiqu'exilé *Loin d'eux* Luc choit dans l'abîme d'*entre eux* tandis que Samuël et Ida – aidés qu'ils sont par des figures secondes³²⁴ – trouvent *in fine* aux côtés de la mère blessée les objets par lesquels ouvrir des voies nouvelles et agrandir dans l'espace du récit l'espace de leurs vies. Qu'en marge du père affronté l'enfant soit l'auteur du récit premier, c'est aussi ce qu'énonce l'écriture de Jean Rouaud. Investissant l'interrogation sur le surgissement des puissances et sur le souffle

³²³ *Ibid.*, pp. 398-399.

³²⁴ Arnaud et Christine.

qui anime les animaux, l'œuvre de l'écrivain de *La splendeur escamotée de frère cheval* met en scène le commencement à travers la naissance de l'art aux temps de la préhistoire. L'orateur qui récite les chasses pour glorifier le *caïd* invente le théâtre des mimes pour vivifier son récit, puis descend dans la grotte obscure pour y peindre l'élan pur des cavalcades surgies. Chez Marie-Hélène Lafon, enfin, l'enfance est par excellence l'âge de la *pulsion de récit* ; une fois les parents absents, les enfants sont livrés à eux-mêmes, donnés au monde naissant de leurs pulsions, offerts aux *jeux interdits* et aux contes qui déploient dans leur espace symbolique la figuration fabulée des désirs larvés.

1. *Le fils marieuse*

La place du fils est formulée par Pierre Michon aux premières pages de *Rimbaud le fils* qui, précisément, proclame la posture filiale de Rimbaud et articule à celle-ci l'élan même de la création poétique ; il s'agit d'un entre-deux qui file un trait d'union : « [...] il maria le clairon et les patenôtres, idéalement. Les vers sont une vieille marieuse³²⁵. » La formule clôt le portrait du couple parental, ici allégorisé en ses deux chants : d'un côté le cuivre clair et militaire du père enfui, et de l'autre le murmure plaintif de la mère noire ; soit l'épique glorieux et le pathétique douloureux appariés dans la rythmique rimbaldienne. C'est donc un principe d'union des contraires, un principe transitoire que le fils incarne. S'appuyant sur les travaux de Piganiol et de Pierre Grimal, Gilbert Durand montre que les récits théogoniques mettent en place des figures de compromis qui occupent une position semblable :

« Piganiol, dans une étude très serrée, arrive précisément à mettre en liaison la figure du « mariage divin », de la réconciliation des contraires, et le rôle du médiateur divin Hercule. Ce mariage serait la traduction symbolique de l'amalgame historique des tribus patriarcales et des tribus matriarcales. Le produit de ces mariages serait constitué symboliquement par les formes théologiques hybrides telles qu'Héraclès 'compromis entre Notre-Dame sous terre et Dieu qui est au ciel'^{326, 327}. »

Le fils occupe une position médiane³²⁸ qui tend à faire l'amalgame de pôles antithétiques. Le Rimbaud de Pierre Michon est un second Hercule : Vitalie, systématiquement

³²⁵ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, *op. cit.*, p. 14.

³²⁶ Pierre Grimal, *La mythologie grecque*, article « Héraclès, Hercule », Paris, PUF, rééd. 1988.

³²⁷ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, pp. 344-345.

³²⁸ C'est aussi le cas de Pierre Michon lui-même. Dans le texte autobiographique intitulé « Je suis Pozzo », Pierre Michon fait le récit d'une représentation d'*En attendant Godot* du temps qu'il était comédien. Il rapporte ainsi un moment saisi par une photo : « Trois types en scène, trois comédiens, trois personnages, regardent hors-champ, au-delà d'un arbre sec, quelque chose qui semble vaste et étrange. Enfin – il y en a un qui ne regarde rien, étant donné qu'il est aveugle (c'est Pozzo, et je suis Pozzo, au milieu). », Pierre Michon, « Je suis Pozzo », in *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de

associée au « puits » et « vouée au noir³²⁹ » est une « Notre-Dame sous terre » quand le capitaine, le père, est « lointain »³³⁰, « léger »³³¹, – « *in absentia*³³² » comme un dieu. Cette situation filiale privilégiée et impossible, avantageuse et intenable, est tout à la fois aimée et haïe : « haïssant l'un et l'autre, haïssant donc les vers dans quoi patenôtres et clairons s'épousaient, il aimait d'amour la mission qu'ils exigeaient de lui³³³. » ; plus loin : « Ou alors il ne les haïssait pas du tout : la haine n'est pas une bonne marieuse. Les vers sont faits pour être donnés, et qu'en échange on vous donne quelque chose qui ressemble à l'amour ; ils font des couronnes de mariage [...]»³³⁴. » En Rimbaud confluent donc la légèreté ouranienne du père et la gravité chthonienne de Vitalie – ailleurs ils sont « le soleil » et « la lune »³³⁵ –, mais aussi l'immodéré désir d'être aimé et son pendant de colère.

Le récit qu'ordonne Pierre Michon des commencements de Rimbaud met ainsi en œuvre une poétique de la duplicité conciliante, de l'antagonisme réversible. Il en va de même, remarquablement, pour le récit du couple formé par Rimbaud et Verlaine. L'écrivain alors met l'accent sur la réversibilité des figures, et indique avoir du mal à démêler l'un de l'autre : « ici le voyant, le novateur, là le pauvre bougre attaché aux vieilles lunes, le fils du soleil qui marche devant, et à la traîne le trébuchant fils de la lune³³⁶. » Si l'un n'est pas discernable de l'autre, c'est que Rimbaud est une figure duplice à l'image du couple parental. en lui s'échangent les antonymes : diurne et nocturne, altier et grave, superbe et ridicule. En outre, le texte file le travail sur l'ubiquité du fils en lui associant des caractères d'androgynie. La polarisation sexuelle s'énonce comme réversible : « il fait trop nuit pour décider qui des deux est la vierge folle, qui l'époux infernal : ils ont la même violence sous des gilets également noirs³³⁷. » Enfin Rimbaud est le Fils messianique qui tient la parole du commencement dans la vigueur juvénile de sa colère, et l'article pour la première fois : « [...] ces choses ici sont dites de plus

Philippe Artières, *op. cit.*, p. 237. Ce face-à-face place le comédien Michon en Pozzo dans la posture du fils. De fait, il est saisi par le photographe entre père et mère : d'un côté il y a : « celui-ci à gauche sur sa photo, c'est Marcel Col, qui joue Estragon, et qui m'était alors dans la vie une sorte de père », *ibid.* ; et de l'autre « Bernard Maume (on le voit à droite sur la photo, il est ici Vladimir et il m'était alors un frère admiré et davantage, une mère peut-être) [...] ». », *ibid.* Ainsi que Rimbaud dépeint au seuil du récit éponyme avec les parents de part et d'autre de son pupitre, l'auteur est au centre d'une entité duelle.

³²⁹ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, *op. cit.*, p. 18

³³⁰ *Ibid.*, p. 13.

³³¹ *Ibid.*

³³² *Ibid.*, p. 19.

³³³ *Ibid.*, p. 15.

³³⁴ *Ibid.*, p. 15.

³³⁵ *Ibid.*, p. 20.

³³⁶ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, *op. cit.*, p. 67.

³³⁷ *Ibid.*

convaincante façon, plus juvénile, plus guerrière : et il est juste donc qu'à nos bureaux de poète nous soyons tacitement d'accord qu'elles ont été dites ici pour la première fois³³⁸. »

2. Sortir du gouffre

C'est entre la violence des pères et la blessure toujours ouverte des mères, au milieu des hommes trop *légers* et des femmes accablées par trop de poids, que se tiennent chez Laurent Mauvignier les figures d'enfants. De *Loin d'eux* à *Histoires de la nuit*, l'attention de l'auteur aux fils et aux filles est partout remarquable. Du premier texte publié qui récite les voix de Jean et de Marthe gravitant autour du vide laissé béant par le suicide de Luc, à la plus récente des publications dans laquelle Ida incarne tout à la fois l'enjeu et le possible rejeu du récit – puisqu'en son geste final celle-ci scelle et dénoue un drame tout entier tendu vers sa présence –, l'écriture met en scène la cellule familiale en confiant toujours à l'enfant la position centrale.

Figures médianes, les enfants se retrouvent malgré eux en ce centre qui leur vaut d'être aux prises avec la violence que s'échangent les parents, et de se tenir au milieu du champ de bataille des amours et des haines conjugales. Ainsi dans *Apprendre en finir*, Philippe et Renaud sont-ils témoins de luttes auxquelles ils essaient vainement d'échapper³³⁹. Réfugiés dans la chaufferie, au sous-sol, les frères n'en essuient pas moins de plein fouet les coups et blessures que s'infligent leurs parents. C'est que chez Laurent Mauvignier la violence advient par le faisceau des sensations qui lui font cortège – bruits et odeurs, ou images rémanentes – si bien que les sons parvenus abolissent la distance illusoire et installent malgré eux les frères en plein cœur de la scène de ménage³⁴⁰.

Samuël a en partage avec Philippe et Renaud cette semblable position de témoin et d'otage. Dans *Continuer*, le fils de Sybille et Benoît reconstitue d'un trait dans l'une ses rêveries le tableau familial originel dans lequel il représente sans détours sa position symbolique : « Oui, il revoit ses parents tous les deux, et lui au milieu³⁴¹. » La famille est cette fois-ci théâtre d'une guerre dans laquelle les positions s'échangent, reformant incessamment une triangulation déséquilibrée. Impliqué dans le jeu des alliances et des pouvoirs, le fils instrumentalisé est tour à tour aliéné à l'un et l'autre des parents : « [...] elle redoute cette guerre toujours à vif entre

³³⁸ Pierre Michon *Rimbaud le fils*, *op. cit.*, p. 62.

³³⁹ « [...] et eux nous voyaient lutter, ils nous savaient luttant, morts, crachant, et j'ai su après pour eux la terreur que c'était, le plus vieux prenant son frère et l'entraînant dans l'escalier [...]. » Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, Paris, Minuit, 2001, p. 110.

³⁴⁰ Ceux-ci : « [...] prenaient en pleine tête les gifles, les griffures, les cris qu'on s'envoyait et qu'ils prenaient sur eux, dans leur enfance, comme l'alerte de ce qui viendrait pour eux [...]. », *ibid.*

³⁴¹ Laurent Mauvignier, *Continuer*, *op. cit.*, p. 26.

eux, dont Samuel a été l'enjeu et l'instrument, le père jouant le fils contre la mère, le fils jouant le père contre elle, et parfois s'alliant à elle, quand il s'agissait de se liguer contre le père [...] ³⁴². » Le piège est si pernicieux que Samuel ne s'en dégage d'abord qu'au prix d'une rêverie macabre, dans laquelle seules l'apaisent la déflagration sonore d'un coup de fusil imaginaire et la vision fantasmagorique de corps inertes :

« Ce qui était important en revanche, c'était d'entendre la déflagration dans son cerveau, de voir les corps inertes, de les voir pétrifiés dans une pose ridicule et tellement surprise, incrédule, scandalisée, aussi, une pose où dans les yeux ils auraient le dire quelque chose comme *oh* et de s'effondrer en laissant le silence gagner au moins une fois sur eux, sur lui, sur eux tous, pour que la vie de Samuel s'échappe enfin de cette place à laquelle il se sentait condamné et pris au piège, assigné à résidence : entre eux. » ³⁴³

Si l'échappatoire prendra en fin de compte la forme d'une chevauchée Kirghize, dans laquelle découvrir parmi des détours aux côtés de Sybille les contours d'une filiation possible et les lignes d'un chemin vers soi ³⁴⁴, la position inaugurale du fils est à ce point inhabitable qu'elle suscite la vision fantasmagorique d'un double meurtre, jetant pour les neutraliser les figures parentales dans l'immobilité et le silence.

Ce meurtre dont la vision hante Samuël a en vérité lieu dès le commencement de l'œuvre, dont il forme le ressort et le motif fondateur. Dans *Loin d'eux*, Luc est passé à l'acte et si le geste est déplacé, le meurtre de soi réalise bel et bien en quelque manière le fantasme de Samuël : « De ce silence dans lequel ça les a jetés l'un et l'autre ³⁴⁵, moi Gilbert, je crois qu'ils ne remonteront jamais. À jamais soudés à ce pire qu'entre eux, Jean et Marthe, Luc a décidé ³⁴⁶. » Par sa mort le fils a creusé l'abîme de cet entre-deux originel d'*entre eux* et précipité à sa suite ses parents dans des tréfonds où la parole se refuse. Le suicide du fils n'est pas qu'un geste parachevant l'esseulement éprouvé dans la grande ville : le départ à Paris est d'abord pour Luc une tentative manquée afin d'échapper au mortifère entre-deux parental ; mais le fils revient toujours à La Bassée, dressant systématiquement le même constat : « À chaque fois que j'y vais, chez eux, toujours le même *massacre* ³⁴⁷ [...] ³⁴⁸. » Ce massacre réitéré *chez eux* augure

³⁴² *Ibid.* p. 57.

³⁴³ *Ibid.*, p. 66.

³⁴⁴ À la fin de *Continuer*, il y a eu évolution, passage. Le tête-à-tête du père et du fils n'est plus *fuyant* : « Il ne voit rien de louvoyant ou de timide, il voit un garçon qui le regarde et qui n'attend rien de lui ; il s'étonne, pour la première fois de sa vie il voit que son fils ne le regarde pas avec admiration, il voit que son fils est ailleurs, et que non, finalement, on n'est peut-être pas définitivement ce que l'on est. », Laurent Mauvignier, *ibid.*, p. 227. Samuel et Ida sont tous deux du côté la blessure maternelle, le long du corps couché de la mère. Les objets jouent dans ces scènes le rôle primordial de témoin, de relais. Abandonnés par les mères, le baladeur, les carnets et le fusil sont récupérés par les enfants.

³⁴⁵ Jean et Marthe.

³⁴⁶ Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, *op. cit.*, p. 60.

³⁴⁷ C'est nous qui soulignons.

³⁴⁸ Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, *op. cit.* p. 47.

du geste macabre accompli *Loin d'eux*, qui constitue tout à la fois l'écho et la formulation parachevée de l'anéantissement éprouvé *entre eux*.

Dans l'abîme des parents, les enfants prennent les armes et tuent ; c'est aussi vrai dans *Histoires de la nuit*. Ainsi le coup de fusil rêvé par Samuël est-il, *in fine*, tiré par Ida : « [...] la folie d'Ida au regard fixe, le temps d'un souffle, un éclat, sans que Denis ait le temps de rien, la fillette dressée – Ida qui appuie sur la détente et laisse exploser le coup de feu dans un fracas [...]. »³⁴⁹ Pourtant ici tout a glissé dans l'ordre des valeurs symboliques, et il ne s'agit plus comme dans *Continuer* d'imposer le silence aux parents affrontés. Avec le fusil de Bergogne – le *beau-père*³⁵⁰ – Ida se tient aux côtés de sa mère blessée et réfute dans le sang versé par légitime défense, l'héritage qu'entend lui imposer son père de sang criminel.

Ainsi chez Laurent Mauvignier les enfants s'arrachent-ils par la violence au gouffre qui sépare leurs parents, et dans lequel ils sont jetés au commencement. Aussi, tout comme chez Pierre Michon, les fratries dépeintes par l'écrivain d'*Histoires de la nuit* se révèlent affrontées³⁵¹. Le livre est notamment le portrait d'une fratrie laissée à elle-même par le couple des parents absents dans l'incurie³⁵². C'est lorsque le père et de la mère ont sombrés que Denis, Christophe et Bègue – l'aîné qui supplée et décide, le benjamin qui jalouse et suit, le cadet ahuri –, devinent leurs rôles imposés : « Denis le savait depuis toujours, comme il savait en jouer, sachant que Christophe n'échapperait pas plus que lui ou que Bègue aux rôles que la nature ou la famille ou la vie ou ce qu'on voudra leur avait assignés : l'aîné, le cadet et le benjamin pour la nuit des temps³⁵³. » Ainsi que chez Pierre Michon, qui sait la violence larvée au sein des fratries, Laurent Mauvignier dépeint un monde régi par un ordre archaïque toujours

³⁴⁹ Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, *op. cit.*, pp. 634-635.

³⁵⁰ Cf. *intra*. Première partie : Les enfances du récit, 1. Le père des origines, d. conjurations, 2. Le beau père.

³⁵¹ Dans *Autour du Monde* Vince et Mitch – le père est un *sac-à-bière*, la mère est à *côté de la plaque* (« [...] attends, Mitch, attends, tu ne te souviens pas de comment tu en crevais, de notre vie là-bas ? Tu ne souviens pas de comment ils te faisaient chier, tous les deux ? Lui, le sac à bière, tu ne te souviens pas de comment il aimait t'humilier ? Tu disais toujours que son but dans la vie c'était de te rendre aussi minable que lui, non ? tu as oublié les claques et les coups de pied au cul ? Et elle ? Toujours à côté de la plaque à nous gonfler avec ses années Woodstock, alors qu'elle n'y avait jamais foutu les pieds. Tu savais qu'elle n'y avait jamais foutu les pieds ? », Laurent Mauvignier, *Autour du Monde*, *op. cit.*, p. 336.) – ne se retrouvent un temps que pour constater l'irréparable écart creusé entre eux. Au terme du récit, Vince repart emportant une vieille photocopie jaunie d'Edgar Poe qui laisse après elle au mur l'empreinte blanchie de sa présence évanouie. Mitch y lit la marque définitive d'une séparation, le délitement final d'un lien : « [...] ça le bouleverse – le dernier lien entre lui et son frère, entre frères, ce rectangle blanc sur le mur, comme une déchirure supplémentaire. », Laurent Mauvignier, *Autour du Monde*, *op. cit.*, p. 358.

³⁵² « [...] Denis, qui avait dû suppléer l'incurie des parents et s'occuper de tout parce que personne ne l'aurait fait, et certainement pas Christophe, au moins pendant les deux premières années, où c'était donc Denis qui avait supporté les parents hagards [...]. », Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, *op. cit.* p. 334.

³⁵³ *Ibid.*, p. 562.

recommencé³⁵⁴ – l'échec de l'entreprise des trois frères tient ainsi à ce que le plan de Denis se grippe sous l'empire de l'orgueil bafoué et coalisé de Bègue et de Christophe³⁵⁵.

4. Contes

Dans le gouffre de l'incurie parentale, il arrive que les enfants héritent d'armes à feu – le pistolet de Sybille va à Samuël et le fusil de Bergogne à Ida –, mais il arrive aussi que leurs échoient des livres : Samuël découvre le carnet de sa mère écrivaine et Ida aborde la nuit dans escortée par des Histoires. Récit et enfance vont étroitement de pair dans l'œuvre de l'écrivain d'*Autour du monde*, qui confie à la voix de Fumi les dernières pages dans lesquelles découvrir la prière sans réponse de celui qui veut croire que sa grand-mère a survécu³⁵⁶.

Chez Laurent Mauvignier comme chez Marie-Hélène Lafon, l'enfance voisine la *pulsion de récit*. L'auteur signale de fait dans un de ses entretiens cette croyance dans les pouvoirs démiurgiques de la langue qu'ont en partage les écrivains et les enfants : « Mais les écrivains, comme les enfants, sont doués pour la pensée magique : il suffit de nommer le monde pour qu'il apparaisse³⁵⁷. » Magie de l'équivalence entre récit et création, faculté de faire naître du mot la chose, pouvoir recelé par la langue de se déployer en vision : l'enfant est aux côtés de l'écrivain sur le versant de la fable³⁵⁸. Ainsi Ida et sa mère ouvrent-elles au soir les *Histoires de la nuit*, mille et un contes du monde entier dont la lecture diffère la venue des ombres. Dans la maison déjà cernée, le fil de la vie est suspendu à ce qui lie Marion à sa fille :

³⁵⁴ Ainsi que celles de Laurent Mauvignier et de Pierre Michon, l'œuvre de Marie-Hélène Lafon s'attache à raconter ces fratries affrontées ainsi qu'à restituer ces rixes enfantines. Dans *Sur la photo* Rémi subit la violence sans retenue de ses sœurs, et dans « La tirelire » l'ainée impose à ses frères des actes avilissants ; mais c'est probablement dans *Histoire du fils* que la tension dramatique de la pulsion fratricide culmine. Paul Lachalme grandit dans le deuil de son frère ébouillanté par l'eau de lessive que renverse sur lui la servante Antoinette au matin du jeudi 25 avril 1908. Marie-Hélène Lafon prend soin d'inscrire l'accident domestique dans la perspective d'une fatalité archaïque : « Toutes les familles abritent dans leurs replis les plus intimes ces petits morts qui étaient le lot des temps, une sorte de tribut de chair fraîche et tendre payé aux dieux lares des descendance pléthoriques. » (Marie-Hélène Lafon, *Histoire du fils*, *op. cit.*, p. 138.) Au seuil d'*Histoire du fils*, la fratrie est composée de trois jumeaux : Armand, Paul et Georges. Armand déteste Paul : « Il préférerait n'être pas jumeau, ou l'être avec Georges, sans Paul. » (*Ibid.*, p. 13.), parce qu'à ses yeux « Paul gâche tout » (*Ibid.*). Les raisons de l'accident s'énoncent entre les lignes, les interstices du récit, les replis de l'histoire : c'est Armand, qui distrait ou bouscule Antoinette – dont la voix est mêlée à celle de la mère – pour se l'accaparer, qui est responsable de ce que celle-ci fait choir sur lui le haut faitout brûlant. Paul le sait qui restera éternellement hanté par le cri : « Remontent aussi, qu'il voudrait oublier dans le sommeil, un cri jeté dans le matin, les feulements de bête écorchée du frère longuement mort et les yeux fous de la servante fautive. » (*Ibid.*, p. 91.)

³⁵⁵ « [Denis avait] l'impression d'avoir été laissé à l'écart, comme s'il était indifférent au fait que d'autres liens s'étaient tissés entre ses frères, une nouvelle fraternité sur le dos de son absence, une complicité qu'il n'avait pas voulu voir ou qui ne l'intéressait pas [...]. » *Ibid.*, p. 384.

³⁵⁶ « Il faut que tu sois vivante, il le faut, Mamie. Mamie, il faut parce que sinon à quoi bon parler dans le vide, à quoi bon parler pour personne, sinon ? » *ibid.*, p. 370.

³⁵⁷ Karine Germoni, « Visages d'un auteur », entretien avec Laurent Mauvignier (1), *Laurent Mauvignier*, dir. Karine Germoni et Jacques Dürrenmatt, *op. cit.*, p. 244.

³⁵⁸ « [...] cette belle naïveté de croire en la puissance de la langue. » *ibid.*

« Ida sait très bien lire et elle aime la lecture, mais tous les soirs maman raconte une histoire qu'elle va chercher dans le grand livre à la couverture jaune aux lettres bosselées et dorées, parodie de livre d'or comme ceux qui ouvrent les vieux films de Disney – un livre qui compile des contes venus du monde entier, des histoires et des personnages pour qui l'on tremble, le tout sous ce seul titre : *Les Histoires de la nuit*. »³⁵⁹

Le titre du livre de Mauvignier proclame la mise en abyme : dans le halo du merveilleux contique, Marion et Ida tiennent à distance Denis, comme Shéhérazade le Sultan ; cependant le livre que le lecteur tient dans ses mains est une vaste fable qui tient jusqu'à son terme ultime la mort en suspens.

5. *L'animateur d'ombres*

Ainsi que chez Pierre Michon, la réflexion sur le récit des commencements trouve au sein l'œuvre de Jean Rouaud une manifestation privilégiée dans l'attention portée à la préhistoire. L'écrivain s'attache au moment où surgit, avec la peinture pariétale, la mise en histoire du monde – à travers la projection des chasses, la représentation des figures animales, des courses et des armes. Dans la fiction de l'auteur, les commencements de l'art pariétal succèdent à ceux du récit. La descente dans les grottes marque le terme d'un processus en trois temps qui organise la prise de pouvoir du fils œdipien : au récit glorieux des actions du veneur, succèdent la pantomime, puis les peintures portées au mur. Consacrant trois modes de la création artistique qui s'attachent à raconter le commencement du monde, ces trois temps font progressivement du récitant au rôle initial de faire-valoir, celui qui supplante du chef de la horde.

Le premier faiseur d'histoire est un promoteur de l'héroïsme du chasseur émérite, un faussaire qui fait exagérément tendre les faits vers la glorification. Le conteur des temps préhistoriques s'attache à promouvoir la figure du chef, du père³⁶⁰. Le récitant est dédié à la louange des exploits du grand veneur, il est le défenseur du chef de la horde et son négatif au corps fragile, maladroit – un *second couteau*³⁶¹ : « [...] un second couteau bien loin d'avoir à son actif le tableau de chasse du grand veneur dont il vante les mérites³⁶². » Il est aussi son supplantateur potentiel qui, en fils œdipien, sait la force des mots qui peuvent prendre le pas sur

³⁵⁹ Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, *op. cit.* p. 77.

³⁶⁰ Cf. *intra*. Première partie : Les enfances du récit, 1. Le père des origines, a. Fondations. Le *Livre des origines* de Jean Rouaud – singulièrement les trois premiers *opus* : *Les Champs d'honneur*, *Des Hommes illustres*, *Le Monde à peu près* – s'attache lui aussi à promouvoir la figure du père.

³⁶¹ La figure du *second couteau* est fréquente dans les textes de Pierre Michon également.

³⁶² Jean Rouaud, *Préhistoires*, Paris, Gallimard, 2007, rééd. *coll. Folio*, 2011, p. 21.

les choses, et connaît la séduction du dire, possiblement plus grande que l'attrait pour l'action : « Mais du fait de sa position en retrait, il a eu tout loisir d'observer la scène. Rien ne lui a échappé et il faut reconnaître qu'il n'a pas son pareil pour faire vibrer l'assemblée³⁶³. » Le conteur des récits de chasse est la figure primitive de l'écrivain³⁶⁴. Son art s'énonce à mi-chemin entre vérité des faits rapportés et emphase, grandiloquence. Le récit préhistorique de la chasse est du reste apparenté dans le texte à son avatar à venir avec lequel il a en partage le souffle épique : la chanson de geste.

Jean Rouaud adjoint dès lors la maîtrise de l'art du mime à la panoplie des talents du conteur originel, déjà doué pour l'art oratoire. Ainsi le récitant est un *animateur d'ombres* qui ressuscite dans la vitalité de ses pantomimes les figures évanouies, insufflant dans les figures absentes ou éteintes l'esprit qui leur a fait défaut :

« Du coup on ne regarde plus que lui, suspendu à ses lèvres, à ses doigts qui recroquevillés figurent la gueule menaçante d'un lion, à son dos qui se courbe prêt à se détendre comme un arc, à son étreinte se refermant sur son torse dont on ne doute pas qu'elle étouffe le fauve, à sa main qui maintenant trace dans l'air la protubérance crânienne d'un mammoth gigantesque [...] »³⁶⁵.

Ce monde illusoire donné à l'assemblée est une réplique si saisissante du monde réel qu'il prend corps et s'incarne dans un vocabulaire sensoriel³⁶⁶. En outre ce théâtre sanglant et violent est un prélude à l'art rupestre. La cavalcade naît du geste du peintre porté sur la paroi comme la chasse prend vie dans le théâtre minuscule. Pour compléter son récit, pour donner mieux à voir ce qui fut et ne fut jamais si glorieusement que dans le récit dévoyé qui en est donné, le récitant va descendre dans la grotte – au milieu des ombres – et susciter le monde par sa réplique portée au flanc des grottes, son bestiaire archaïque de vaches pansues et de chevaux projetés en ocres et sanguines aux parois de calcaire brut. Le récit *Préhistoires* s'étoffe dans *La splendeur escamotée de frère cheval* qui met en scène le geste du peintre pariétal. Geste démiurgique de création, la peinture recommence le monde : « On ne sait si la notion d'un monde sorti d'un incréé avait un sens pour ces gens, mais peut-être que oui si l'on considère

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ Les récits préhistoriques de Jean Rouaud ne sont de fait pas tant des tentatives de reconstitution que des *mises en circulation* du passé qui installent des figures en miroir de part et d'autre du temps : « Il célèbre moins l'art et/ou l'homme de Lascaux qu'il ne les ressuscite, associant à la conscience de l'héritage le parti-pris du mouvant et du vivant. Anachronismes, amphibologies, brouillage de repères spatiaux et temporels, des antécédents pronominaux prennent alors tout leur sens : le passé n'a pas à être restitué dans un état initial impossible à connaître, il doit être revisité. Il s'agit de prêter souffle et voix – d'où ces scènes qui envahissent spontanément le récit – aux disparus, de prolonger chaque vie suspendue de la sienne propre, de remettre le passé en circulation. », Catherine Brun, « *Le Paléo Circus* ou Lascaux revisité », *Jean Rouaud, Les Fables de l'auteur, op. cit.*, p. 260.

³⁶⁵ Jean Rouaud, *Préhistoires, op. cit.*, p. 23.

³⁶⁶ : « Quand il évoque l'approche du gibier, soudain tous participent à l'affût, tous ont le nez en l'air à flairer la direction du vent, à se repaître du fumet de la harde. », *ibid.*, p. 22.

que le geste créateur même laisse à penser que de rien peut sortir quelque chose, que de la paroi vierge peut surgir une cavalcade animalière [...] ³⁶⁷. » Si cette paroi vierge n'est pas tout à fait le rien – puisqu'elle masque en vérité un principe féminin de fécondité ³⁶⁸ – l'écriture choisit dans cet extrait d'évoquer le peintre en génie faisant surgir comme *ex nihilo* l'être du néant. Le peintre – derrière lequel s'entrevoit aussi la figure de l'écrivain – tient dans la magie de son geste cette souveraineté démiurgique dont la vitalité s'énonce en une image qui fait de la génération du monde une violente et soudaine animation : la cavalcade animalière est irruption conjointe de l'animalité et du mouvement.

En définitive, si le conteur ne le dispute pas pour les exploits du corps au chasseur émérite – ce *grand caïd* ³⁶⁹ –, il déploie dans le retrait intime de la grotte qu'il habite plus que nul autre membre de la tribu les séductions mêlées des mots, des gestes et des images. Par l'élan combiné du mime, du récit et de la peinture, il recommence l'origine et organise en fils relégué sa prise de pouvoir sur le *chef de la horde* ; la revanche du conteur sur le chasseur, de l'artiste sur l'athlète.

6. Pulsions de fiction

Si, ainsi que nous le verrons ³⁷⁰, tout un pan de l'œuvre de Marie-Hélène Lafon s'articule étroitement au monde réel, l'élan fictionnel joue dans le même temps à plein son rôle d'épanchement imaginaire. Marie-Hélène Lafon use pour dire cet appel de l'expression *pulsion de fiction*, et associe intimement à l'enfance sachant jubiler du conte le régime de la fable, projeté hors de l'espace-temps référencé au réel : « Cette pulsion de fiction renvoie au conte, au 'il était une fois' des enfances, mais aussi, et peut-être surtout, à la formule 'on dirait qu'on serait...' ³⁷¹. » Le déplacement, la translation de l'énonciateur dans le récit fabulé est caractéristique de l'enfance qui sait rejouer l'origine dans un univers symbolique transposé. Destinataire privilégié du récit contique, l'enfance sait aussi comme par intuition faire varier à l'envi le récit de son origine.

³⁶⁷ Jean Rouaud, *La Splendeur escamotée de frère Cheval, ou Le secret des grottes ornées*, Paris, Grasset, 2018, p. 124.

³⁶⁸ Cf. *intra*. Première partie : Les enfances du récit, 2. Le monde dans le giron de la mère, c. Relances, reprises, repentirs, 1. Les commencements de l'art. *L'Alma mater* de la cosmologie andine à laquelle Jean Rouaud fait référence dans *La Splendeur escamotée de frère Cheval, ou Le secret des grottes ornées*.

³⁶⁹ Jean Rouaud, *Préhistoires*, *op. cit.*, p. 22.

³⁷⁰ Cf. *intra*, Première partie : Les enfances du récit, 3. Le sujet du récit oblique, b. Ubiquités et obliquités du récit, 4. Fluences génériques.

³⁷¹ Marie-Hélène Lafon, *Le Pays d'en-haut*, entretiens avec Fabrice Lardreau, Paris, Arthaud, coll. « Versant intime », 2019, pp. 64-65.

L'œuvre élit de fait des enfants – parfois grands mais jamais arrachés à leur condition filiale, alors simplement nommés fils et filles – comme ses figures privilégiées : de *Mo* à *Histoire du fils*, en passant par les nouvelles recueillies dans *Histoires*, l'écrivaine prend le parti-pris des enfances, et lie étroitement récit d'engendrement et engendrement du récit. C'est que, chez l'autrice, l'enfance témoigne d'incomplétudes qui appellent à leurs entours l'émergence de récits substitutifs, palliatifs. L'histoire est amputée : Mo hérite jusque dans son nom *diminué* du manque des origines³⁷², tandis qu'André grandit dans l'ombre projetée de Paul Lachalme qui l'ignore ; Roland³⁷³, Jean et Marie³⁷⁴ nous sont donnés à voir dans le temps de leur vie infantile³⁷⁵.

Ces enfants se tiennent au plus près des instincts et les terreurs³⁷⁶. Ainsi, dans « Brasse coulée », la curiosité des enfants pour le spectacle des grenouilles tranchées signale leur intimité avec les grandes pulsions. Dans le ventre de la maison et l'odeur de sauvagine, les femmes assemblées en appliqué gynécée, fileuses intransigeantes d'une mythologie paysanne contemporaine, rejouent sous leurs yeux ébaubis le mystère du cycle de la vie :

« Les enfants ne parlent pas, ils se penchent sur la bassine profonde où les membres supérieurs des grenouilles, courts et comme nantis de doigts esquissent en vain de lents mouvements de natation. Le sang est pâle, dilué dans la glaire gélatineuse des œufs que vomissent les ventres tranchés. Les enfants se penchent, mais il ne faut pas gêner le travail, on serait grondé. »³⁷⁷

Scène étrange, et primitive en quelque manière, que ce spectacle offert aux enfants au sein de la pénombre de la maison basse, où les signes de l'engendrement (le ventre qui vomit des œufs) confluent avec ceux de l'agonie (le sang pâle). S'il leur est commandé de ne pas

³⁷² Dans *Mo*, le fils occupe une place singulière dont le nom porte crûment la symbolique. Mo c'est le *diminutif* de Mohammed – l'autre, le frère sacralisé et disparu dont la mère dévotement révère la photographie et narre la vie héroïque et idéale. Mo n'est donc n'est qu'un substitut, un pis-aller : « On disait toujours Mo, pas Mohammed. Le prénom entier était pour le mort qui avait treize ans depuis toute la vie sur la grande photo collée au mur de la salle. », Marie-Hélène Lafon, *Mo*, *op. cit.*, p. 18.

³⁷³ Marie-Hélène Lafon, *Histoires*, *op. cit.*, 2015.

³⁷⁴ Frère et sœur dans *Les Derniers indiens*.

³⁷⁵ La stérilité en témoigne.

³⁷⁶ Chez Marie-Hélène Lafon, l'écriture de l'enfance se signale également par une attention remarquable aux sensations – plus particulièrement aux odeurs et aux couleurs. Parmi nombre d'exemples possibles, on peut songer ici, dans la nouvelle « La tirelire », au « petit lit jaune à barreaux » [Marie-Hélène Lafon, *Histoires*, *op. cit.*, p. 237.] qui vient de la grand-mère qui l'a « repeint en coquille d'œuf » [*ibid.*]. Ce trait d'écriture, Marie-Hélène Lafon l'a du reste en partage avec certains de ses contemporains. De fait, dans un article consacré à Pierre Bergounioux, Alain Schaffner souligne que chez l'auteur le sensible est un des moyens privilégié d'écrire l'enfance : « Tel est le travail, littéraire, stylistique, auquel se livre P. Bergounioux dans les premiers chapitres de *La Maison rose*, mais cette attitude retrouvée, ou choisie, de privilégier la sensation, exerce son influence sur l'ensemble du livre – après la plongée initiale dans la conscience enfantine (celle d'un enfant de six ans).[Un des exemples qui l'illustre le mieux est le déploiement des couleurs [...]. », Alain Schaffner, « Le récit d'enfance dans *La Maison rose*. », *Les Chemins de Pierre Bergounioux*, Coyault, Sylviane, Jacquet, Marie-Thérèse, (dir), Macerata, Quodlibet, 2016, p. 73.

³⁷⁷ Marie-Hélène Lafon, « Brasse coulée », *Histoires*, *op. cit.* p. 251.

gêner, les enfants sont bien ici au cœur du récit de Marie-Hélène Lafon, qui s'applique à nous donner à voir la scène en tant qu'elle est fascinante à leurs yeux.

Cette prédilection des textes de l'écrivaine pour les figures d'enfants est telle que bien souvent ceux-ci forment le sujet central du récit ; tandis que les parents, effacés, ne se devinent qu'en filigrane. C'est le constat fait par Edith Boyer-Malzac dans son article intitulé « De la tribu à la fratrie » : « Bien souvent, le couple parental est complètement effacé des récits de Marie-Hélène Lafon, et l'auteur[e] se concentre autour de ce noyau dur qu'est la fratrie³⁷⁸. » Ainsi, notamment, des nouvelles « La robe », « Brasse coulée », « Le tour de France » et « La communion », ou des deux nouvelles « Le corset » et « L'hygiène », dans lesquelles il est toutefois plus nettement question de l'éveil adolescent. Edith Boyer-Malzac identifie le caractère spécifiquement prédominant de la fratrie dans le recueil *Organes*, qui, s'ouvrant sur la nouvelle « Liturgie », met en scène l'entente de trois sœurs. En regard d'une figure paternelle toute-puissante et inquiétante – d'un père qui, du reste, leur a *tourné le dos* –, et en l'absence de toute présence maternelle, l'entente sororale répond à l'intimité de la toilette abusivement exigée par le père³⁷⁹ par une hypothèse parricide, une fabulation morbide³⁸⁰. Coalisée – « [l]a fratrie est donc la cellule de base de ces récits où frères et sœurs vivent soudés, à l'écart du couple parental, étrangement silencieux³⁸¹. » –, la triade sororale fait du reste écho au récit freudien de la fondation sociale : « un jour, les frères³⁸² qui avaient été chassés se coalisèrent, tuèrent et mangèrent le père, mettant ainsi fin à la horde paternelle³⁸³. » De fait, le père de la nouvelle de Marie-Hélène Lafon est à ses filles, ainsi que le chef de la horde freudien, une

³⁷⁸ Edith Boyer-Malzac, « De la tribu à la fratrie », *Tensions toniques, Les Récits de Marie-Hélène Lafon*, *op. cit.*, p. 72.

³⁷⁹ Aussi, cette scène qui forme une matrice de l'écriture de l'autrice est l'objet d'une réécriture, d'une variante, dans les dernières pages des *Sources* : « Ce qu'il préfère, quand les filles sont là, c'est le dimanche matin ; elles lui lavent le dos, l'une ou l'autre, à tour de rôle, ça arrive deux fois par an. Ils sont seuls dans la cuisine, peu avant dix heures. Il prépare un premier gant bien chaud et savonné sur le bord de l'évier, à gauche, et un deuxième, à droite, très chaud aussi, mais sans savon, pour rincer. Elles descendent, remontent plusieurs fois, de la nuque, aux reins, sans mouiller la bande élastique du slip kangourou, en écartant les doigts de la main dans le gant mais sans presser pour éviter de faire rouler les gouttes. », Marie-Hélène Lafon, *Les Sources*, *op. cit.*, pp. 110-111.

³⁸⁰ Un bubon du père est supposé *malin* et les trois sœurs se rêvent sombrement capables d'engendrer la prolifération macabre par une sorte de *magie de l'eau* : « Il ne tenait qu'à un léger écart de leur main, à peine perceptible, il ne tenait qu'à elles de donner l'impulsion à la tumeur, de précipiter le mûrissement du bubon qui eût rongé la chair blanche du père, dans les gueulardes douleur et l'incoercible puanteur des longues maladies pudiquement tuées, bouches pincées, mains nouées, genoux serrés, dans les avis d'obsèques de La Montagne Centre France. », Marie-Hélène Lafon, « Liturgie », *Histoires*, *op. cit.*, p. 18.

³⁸¹ Edith Boyer-Malzac, « De la tribu à la fratrie », *Tensions toniques, Les Récits de Marie-Hélène Lafon*, Lausanne, *op. cit.*, p. 73.

³⁸² On a dans l'œuvre plusieurs exemples de coalitions masculines, comme dans « Les taupes » où l'animal traqué, chassé, draine la violence des deux fils assemblés – qui en retour s'éprouvent *souillés* des meurtres accomplis. Dans la nouvelle les frères sont coalisés pour mener la guerre à l'ennemi invisible et larvé ; ils sont parfaitement soudés dans leur tâche. Cf. Marie-Hélène Lafon, « Les taupes », *Histoires*, *op. cit.*, pp. 145-154.

³⁸³ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, 1912-1913 pour l'édition allemande originale, Paris, Gallimard, 1993, traduit de l'allemand par Marielène Weber, rééd. coll. « Folio essais », 2009, pp. 288-289.

terreur ; ce que signale Edith Boyer-Malzac : « [...] si la fratrie prend à ce point le pas sur la tribu originelle, c'est bien souvent en vue de constituer une force contre le reste du monde, un rempart face à des parents absents, certes, mais pourtant effrayants³⁸⁴. » Comme dans le récit freudien des origines du reste, la coalition nécessaire au meurtre du père le laisse une fois le parricide accompli à la lutte intestine au sein des fratries.

C'est donc à l'enfant qu'il revient de raconter, et de recommencer le monde. Entre père et mère, le fils est chez Pierre Michon la figure de qui concilie deux chants affrontés. Laurent Mauvignier donne pareillement en leur origine aux fils et aux filles cette même place impossible et médiane. Gouffre où choir ou faille dont on s'arrache dans l'éclat d'un coup de fusil, la famille propose comme horizon unique la violence qui abîme ou qui sauve. Chez Jean Rouaud le récit du monde naît de frère Cheval, fils œdipien déroband au père le pouvoir, et proclamant la prééminence du récit sur l'action. Enfin l'enfance apparaît en gloire dans les textes de Marie-Hélène Lafon : à la fois objet et sujet privilégié de la fabulation, celle-ci anime le désir d'écrire de l'autrice autant qu'elle détient la pulsion de fiction.

b. Ubiquités et obliquités du récit

Tendue entre le réel auquel elles puisent et l'imaginaire avoué qui les structure, les œuvres qui composent notre *corpus* jouent toutes des subtils possibles du récit et ne s'affilient jamais pleinement à une typologie des genres. Les textes engagent ainsi un nécessaire effort pour être pensés et c'est cette nécessité qui nous amène à les qualifier de récits de création. Ce à la fois parce que les deux termes de *récit* et de *création* font signe vers les champs ordinairement séparés – voire antithétiques – du réel et de l'imaginaire, et parce-que cette tension est dialectiquement surmontée par des choix formels singuliers qui tissent adroitement en des liens – des *fils* – pluriels entre le texte et le monde. Des *récits du double* chez Pierre Michon, une vaste *autofabulation familiale* dans le *Livre des origines* de Jean Rouaud, une pulsion de récit qui prend le monde pour matière chez Marie-Hélène Lafon et un hyperréalisme éclaté dans l'œuvre de Laurent Mauvignier composent le paysage des liens délicats que le texte file avec le monde. La typologie des récits de Pierre Michon est variée : de « l'autobiographie oblique et éclatée³⁸⁵ » initiale, aux vies multiples et plus ou moins illustres, des portraits de

³⁸⁴ Edith Boyer-Malzac, « De la tribu à la fratrie », *Tensions toniques*, *op. cit.* p. 73.

³⁸⁵ Jean-Pierre Richard, « Servitude et grandeur du minuscule », *L'État des choses, Études sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, « NRF-Essais », 1990.

peintres véritables à ceux de leurs collègues fictifs, l'œuvre se déploie comme une large variation qui prend pour mesure l'existence, en dessine les lignes de forces, lui donne l'inflexion d'un destin. Aussi, l'écrivain développe un art du portrait double, dans lequel l'artiste et son sujet se mirent : Faulkner et Cofield, Watteau et Gilles, Van Gogh et Roulin, Rimbaud et Carjat ; ou bien Rimbaud et Michon. Les livres qui mettent en scène ces figures, dont le genre indécidable et le *bougé* échappent à toute définition usuelle, sont des *récits du fils dédoublé*. Si le tropisme de l'œuvre de Jean Rouaud pour l'origine s'entend dans les récits préhistoriques, c'est davantage encore dans l'histoire familiale que l'écriture élit sa matière. L'interrogation sur le commencement ordonne la première part de l'œuvre comme une vaste enquête généalogique et un singulier *roman familial littéraire*. Marquée par la disparition, l'écriture s'attache au roman du père – ce *roman du mort* qui gravite aux environs d'une figure échappée dont les contours subissent, au fil des *repentirs*, de substantiels *bougés*. L'origine s'énonce *in fine* comme floutée et les formes de la quête, ainsi que celles du récit, prennent le pas sur le réel dissipé au profit de la mémoire. Au terme du cycle, *Sur la scène comme au ciel* proclame le travail souterrain des images et celui bien visible des traces. Le livre rassemble ainsi des voix plurielles, et tisse ensemble des fragments épars, pour former recueil et recueillement si bien que le *Livre des origines* trouve sa formulation ultime dans l'image du deuil du fils. L'écriture de Jean Rouaud revendique en outre la liberté de sa définition générique : en présentant la première part de son œuvre comme un livre des origines, l'auteur échappe à dessein à la qualification autobiographique, comme à l'appellation de roman ; la singularité de son projet d'écrivain s'énonce par l'intitulé large de *livre*, et se signale par l'attention portée aux commencements. La spécification générique des écrits de Marie-Hélène Lafon s'envisage également à la lumière du choix que fait l'autrice de figurer des enfances et des filiations. Ainsi *Histoire du fils* porte à la lettre et dans son titre le parti-pris élu d'opérer un récit des méandres et des déboires d'une filiation. À l'image de cet ouvrage récent, c'est l'œuvre toute entière qui s'est donnée pour objet la matière des commencements et pour méthode la sécheresse du récit. Partant, c'est une tension irrémédiable qui anime l'écriture : si celle-ci est d'un côté nourrie de la part empruntée au réel, elle est néanmoins animée d'une part d'imaginaire avouée, cette vivace *pulsion de fiction* qui emprunte à la fable. L'appellation *roman* portée à la couverture des livres de l'écrivaine se concilie ainsi avec la vérité attestée des noms scandés au fil de l'œuvre : patronymes et toponymes sont vérifiables – on les trouve tels quels à l'état civil et sur les cartes du Cantal –, mais mettant un nom pour un autre, Marie-Hélène Lafon œuvre davantage à dire la communauté de ses origines qu'à se référer à la singularité du fait divers. Inclinant vers une poésie des forces et une archéologie des désirs, l'écriture déplace en outre

l'enjeu de sa scription dans la poétique des images qui racontent les commencements et les recommencements du monde. Chez Laurent Mauvignier comme chez Marie-Hélène Lafon, le réel est un point de départ que la poétique du récit s'assimile et déplace : l'ancrage originel de certains textes dans des faits divers comme la préoccupation notoire pour divers faits de l'Histoire signale avec force l'inscription de l'écriture dans la réalité du monde ; pourtant, sous le coup de la violence le monde explose, si bien qu'il ne peut plus dès lors que se figurer dans l'éclatant hyperréalisme d'une vision médusée ou s'éclater en fragments épars.

1. *L'un et l'autre : les récits du double.*

Dans l'œuvre de Pierre Michon, les fils sont des *doubles* : redoublés par leurs avatars ou dédoublés en entités duelles, ils sont des êtres dont la complétude tient soit à des caractères de duplicité, soit à une nécessaire complémentarité. Il en va ainsi, entre autres, de Watteau et de son Pierrot, ou de Van Gogh et de Roulin. Si l'écrivain choisit le chemin oblique des modèles pour raconter les peintres, le curé Carreau et les Roulin ne sont pas que prétextes : l'ahurissement du curé de Nogent sur la toile du petit toucheur, comme les portraits à la fois terreux et solaires d'Augustine et de Joseph, mirent Watteau et Van Gogh ; l'obliquité du récit sert l'ubiquité de ses figures. Il en va pareillement des couples de photographes et d'écrivains, qui sont nombreux dans l'œuvre de l'auteur. Dans l'article que celle-ci consacre au sujet, Martine Boyer-Weinmann relève de fait que l'écriture de Pierre Michon traite Rimbaud et Carjat comme l'envers et l'endroit d'un art duplice et réversible, mais aussi ainsi que deux frères légataires d'une semblable hérédité (la mère désastreuse identifiée au puits) :

« Le texte de Michon, qui est simultanément une « photographie écrite » et une « écriture de la photographie », peut se lire donc comme une « biographie oblique » de Carjat. Je dirais même qu'à ce jour (et, pour avoir cherché à en savoir plus sur cet artiste, je puis attester de la parfaite information référentielle de Michon sur la question) son texte constitue l'unique esquisse biographique tout court et comme par défaut, hormis quelques catalogues d'exposition, sur un artiste éclipsé par la réussite industrielle et commerciale de Nadar. C'est aussi une fiction d'auteur parallèle (plutôt que secondaire) à celle de Rimbaud, comme le suggère Michon lui-même en recourant à propos de Carjat à l'image du puits, dont on sait, depuis les remarquables analyses de Jean-Pierre Richard, combien elle est fondatrice, pour Michon, du lien maternel [...] ³⁸⁶. »

Ce qui est vrai de Rimbaud et Carjat, l'est également de Beckett et d'Özök, ou de Faulkner et Cofield, dont les séances de pose sont rapportées dans *Corps du roi*. Les photographes et leurs modèles sont à l'image les uns des autres. Aussi, le goût prononcé de

³⁸⁶ Martine Boyer-Weinmann, « Le Rimbaud de Carjat », *Recherches & Travaux*, 68 | 2006.

l'écrivain pour le *portrait double* se laisse voir dans certain commentaire du travail photographique de Tristan Jeanne-Vallès, dont Pierre Michon pointe la justesse des portraits :

« Un autre aspect de l'art de Tristan Jeanne-Valès me paraît digne d'être souligné : sa pratique très savante du portrait double. Dans une dizaine de clichés au moins ce sont deux hommes qui apparaissent ensemble, se font valoir l'un l'autre, se soutiennent dans l'architecture de l'espace, se repoussent et s'épaulent, comme le font les deux moitiés d'une voûte, relation, épure, équilibre³⁸⁷. »

La comparaison met l'accent sur la composition de l'image et la complémentarité des figures. Ces deux hommes qui se font valoir l'un l'autre – et sont, on le devine, chacun incomplet, ou infirme – ne sont pas sans rappeler Watteau malade et Gilles les bras ballants, ou Van Gogh à l'oreille coupée et Roulin dépeint en vieux moujik. L'écriture de Pierre Michon, clef de voûte du monde recommencé, lie dans sa poétique du double deux moitiés infirmes qui se complètent et se ressemblent : « le plus beau, sur un banc de pub ce couple de musiciens, violon et harmonica, sourds à tout ce qui n'est pas leur harmonie [...]»³⁸⁸. »

2. Disparitions

Dans ce récit des commencements de l'écriture³⁸⁹ qu'est *L'Invention de l'auteur*, Jean Rouaud évoque son rejet initial de l'histoire familiale comme matière de l'écriture, et la manière dont il se refuse premièrement à se référer au réel : « [...] il m'avait semblé qu'écrire consistait à enchaîner des séquences de mots en contournant soigneusement tout ce qui pouvait ressembler à du récit [...]»³⁹⁰. » ; l'histoire intime, la vie de la famille, ainsi que la géographie personnelle sont originellement l'objet d'une réticence. Mais l'histoire familiale sera pourtant bien, en définitive – ainsi que la voix de la mère l'énonce dans *Sur la Scène comme au Ciel* –, la matière retenue, la substance élue par l'œuvre³⁹¹ : « Vous avancez de page en page et tout y est, les histoires de famille, les sœurs, les parents, les grands-parents, les oncles, les tantes, le

³⁸⁷ Pierre Michon, « Irlande », *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, pp. 145-146.

³⁸⁸ Pierre Michon, « Irlande », *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 146.

³⁸⁹ Sur la question du commencement de l'œuvre de Jean Rouaud, et, spécifiquement sur la fonction de l'*incipit*, on peut se reporter à Florian Préclaire, « De l'incipit comme nom d'auteur : s'autoriser à écrire chez Pierre Bergounioux, Pierre Michon et Jean Rouaud », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], 25 | 2022, mis en ligne le 15 décembre 2022.

³⁹⁰ Jean Rouaud, *L'Invention de l'auteur*, *op. cit.*, pp. 41-42.

³⁹¹ « Archiver les vies révolues, inventer et inventorier les généalogies de soi, voilà à quoi s'adonne le sujet mélancolique de la fin du siècle. Un sujet qui ne saurait donc se penser sans le détour par une ascendance, réelle ou fantasmatique, et qui construit son identité en enquêtant sur les traces de vies consommées. », Sylvie Camet, « L'écriture interrogée », *Jean Rouaud, Les Fables de l'auteur*, Presses de l'Université d'Angers, 2005, pp. 139-140.

linge sale, il a tout dit³⁹². » Le propos se poursuit en élucidant les menus cryptages, les légers dévoiements, les minimes écarts avec le réel ; c'est la géographie qui est d'abord décryptée : « [...] avoir maquillé Campbon en Random, et Riaillé en Riancé³⁹³. » ; avant que les personnages ne soient ouvertement donnés pour véritables ; et c'est enfin le narrateur qui se confond avec l'auteur : « [...] il a ouvert un magazine et, me montrant un article avec photo : Dites-moi, madame Rouaud, il ne s'agirait pas de Jeannot ?³⁹⁴. »

Dans *Le Monde à peu près* – qui se singularise au sein du cycle des cinq premiers ouvrages par un propension plus large laissée à l'imaginaire, et une tendance plus nette au romanesque – plusieurs éléments tissent un réseau équivoque de reconnaissance et de cryptage. Ainsi du pacte tacite qui file la continuité avec les deux premiers ouvrages, du prénom Jean, des études de Lettres, de la pratique de l'écriture – la vie de Jean-Arthur qui décline et met en abîme la veine autofictionnelle –, des repères temporels et des tendances politiques. Tout le texte fait signe vers la biographie de Jean Rouaud ; un faisceau large d'éléments donnent à voir le narrateur comme un double de l'auteur et fait du livre un habile système d'emboîtement.

Au renouvellement de la forme romanesque, s'adjoint la ressaisie de l'histoire familiale. Sur la quatrième d'*Un peu la guerre*, on peut ainsi lire la relation que l'écrivain fait de son avènement à l'écriture, l'habile réversion de la *mort du roman* en *roman du mort* : « Est-ce que de cette mort du roman, on ne pourrait pas faire le roman de la mort ? Le roman du mort ? Vingt ans plus tard, j'apportai à l'éditeur le manuscrit qui glissait cette disparition d'un homme de quarante et un ans au milieu des massacres de la Première Guerre³⁹⁵. » Le fils s'attache au récit du père et du vide hérité ; il fait du manque la matière même de son texte attaché à faire signe vers le disparu. Au chaos de la guerre répond une poétique du récit : héros absenté dans un drame tu que tout désigne, le père est néanmoins la figure centrale du livre, qui forme un tombeau crypté. Aussi, en regard de la disparition du père, c'est celle du narrateur que le livre met en scène : « L'éditeur s' alarma d'une autre disparition, celle du narrateur. Au bilan du siècle il convenait de rajouter deux victimes collatérales : le roman et moi ». ³⁹⁶

Le narrateur n'a pourtant pas tout à fait disparu du champ textuel. Il s'est furtivement déplacé ; participant d'une poétique de la distance, la narration est assurée par le truchement du pronom *on* : « [...] celui qui sait présenter son récit en se nommant « on ». Il tire son épingle du jeu, comme si, gardant la place de l'observateur, les événements ne l'influençaient pas,

³⁹² Jean Rouaud, *Sur la Scène comme au Ciel*, op. cit., p. 29.

³⁹³ *Ibid.*

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 31.

³⁹⁵ Jean Rouaud, *Un peu la guerre*, Paris, Grasset, 2014, rééd. Le Livre de poche, 2015, quatrième de couverture.

³⁹⁶ *Ibid.*

comme si, de toute manière, l'Histoire allait poursuivre son cours, qu'on la relate ou non³⁹⁷. » L'effacement relatif du narrateur derrière le *on* impersonnel marque l'ouverture des *Champs d'Honneur*³⁹⁸ et celle des *Hommes Illustres*³⁹⁹. C'est ainsi à couvert que le récit s'énonce : l'histoire est racontée par une voix dont l'origine est ostensiblement perdue⁴⁰⁰, floutée, escamotée dans l'inconsistance d'une identité indistincte, ou l'altérité d'une communauté plurielle⁴⁰¹.

3. *Repentirs*

Aux floutages de la voix narrative s'adjoignent les errances du récit, qui par ailleurs varie en plusieurs réécritures⁴⁰². Les textes de Jean Rouaud se présentent ainsi sous les traits poétiques dominants de l'hypotypose et de la *reprise*. Objet de réécritures successives, l'histoire familiale se donne à lire dans diverses versions qui se complètent, se nuancent, ou se corrigent parfois. L'auteur accomplit en maints endroits, ainsi qu'un peintre, des *repentirs*. Ces correctifs ont une portée ambiguë : ils attestent tout à la fois de la franche subjectivité qui affecte le traitement de certains épisodes, mais aussi du désir de rétablir *a posteriori* une certaine forme de vérité, de tendre vers un récit historiquement fidèle.

Nous mentionnions plus haut le correctif sur l'identité de l'oncle qui accompagne Anne dans l'abri antiaérien du café Molière. C'est, d'une façon plus radicale encore la très importante scène de la suie qui ouvre *Des Hommes illustres* qui est corrigée à la fin de *Pour vos cadeaux*. Lectrice du premier livre, Anne corrige l'auteur, amené à réviser les accommodements de sa propre mémoire : « vous n'étiez pas là, mais au collège, quand une lampe à pétrole oubliée fila au point de recouvrir le sous-sol du magasin d'une fine pellicule de suie, [...] d'ailleurs votre

³⁹⁷ Sabine Hillen, « Remarques mêlées sur *Les Champs d'honneur* de Jean Rouaud et *Vies minuscules* de Pierre Michon », *Le roman français au tournant du XXIème siècle*, sous la direction de Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 133.

³⁹⁸ « On en descendait verdâtres comme d'un train fantôme [...]. », Jean Rouaud, *Les Champs d'honneur*, *op. cit.*, p. 11.

³⁹⁹ « On prenait d'autant plus de soin à bien refermer la porte du bureau [...]. » Jean Rouaud, *Des Hommes illustres*, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁰⁰ Ce « on » de fait est, chez Jean Rouaud – mais aussi chez Pierre Michon et chez Marie-Hélène Lafon –, le mot de passe qui ouvre le texte, l'arrache au néant : « On dit que Vitalie Rimbaud, née Cuif [...] » forme l'*incipit* de *Rimbaud le fils* (P. Michon) et « On » est aussi le *seuil* des *Pays* (M-H Lafon).

⁴⁰¹ « L'utilisation des marques du pluriel (nous) montre que nous n'avons pas à faire à un pronom auctorial, mais qu'une communauté est désignée, la famille restreinte (ce qu'il en reste !), en alternance avec l'indéterminé « on » [...]. Le « je » est soigneusement dissimulé, recouvert. », Michel Gramain, « Aspects de la narration dans le cycle romanesque de Jean Rouaud : Héritage du Nouveau Roman ? », *Jean Rouaud, Les Fables de l'auteur*, *op.cit.*, p. 193.

⁴⁰² « A l'énigme des origines toujours revisitée répond le bonheur des filiations sans cesse réinventées dans et par l'écriture. », Sylvie Ducas, « Avant-propos », *Jean Rouaud, Les Fables de l'auteur*, *op. cit.*, p. 19.

père ne pouvait pas avoir pris la situation en main étant donné qu'au moment du sinistre il était mort [...]»⁴⁰³. » L'écriture file ainsi son récit avec la vie elle-même. La figure du père exagérément héroïsée dans la mémoire du fils auteur des *Hommes illustres*, est partiellement déchuée dans *Pour vos Cadeaux* ; et l'histoire réécrite pour rendre à Anne le mérite qui lui revient.

Ce travail des *repentirs* brouille néanmoins le rapport à l'histoire telle qu'elle fut effectivement. Paradoxalement, les corrections n'établissent pas avec plus de certitude un rapport effectif à ce qui fut mais au contraire, exhibant les défauts de la mémoire et les errances du récit, elles estompent et diluent le rapport au réel originel, proclamant la vérité supérieure, – quoique fugace et impermanente –, du récit lui-même incessamment recomposé selon la subjectivité d'une multiplicité de points de vue⁴⁰⁴. Dès lors mémoire et création se présentent comme solidaires : la quête des commencements achoppe si bien, que l'auteur lui substitue son propre geste créatif : « En fait, on se raccroche au souvenir du souvenir. Comme si l'événement se dissolvait dans le récit premier qu'on en fait, qui du coup prend force de loi⁴⁰⁵. » Partant, les récits de Jean Rouaud s'ordonnent selon une poétique de la variation et de l'incomplétude : pour écrire l'origine – qui se dérobe – il faut consentir à en écrire des versions plurielles et imparfaites, des fragments contradictoires, des éclats incomplets⁴⁰⁶. Cette fiction de soi plurivoque élaborée en strates à partir de traces rapproche l'œuvre d'une large autoscription. Bruno Blanckeman relève ainsi les substitutions que commandent les incertitudes de la mémoire filiale :

« Cet usage lucide de l'imagination conditionne la relation au passé immédiat, celui vécu par le sujet lui-même, et à un passé originel dont il était absent, limbes de l'enfance ou entrecroisement des parentèles. Le texte de vie s'écrit ainsi en contre-page de l'intertexte familial. Les inflexions généalogiques, les identités familiales, les empreintes ancestrales constituent une préhistoire de l'être, dont, faute de la pouvoir connaître – incertitudes du temps, pertes de la mémoire clanique, lois captieuses de l'oubli – il se trouve exclu de fait. Pour s'inclure dans le cycle des générations, l'écrivain s'approprie alors le roman des familles, il se marque à la trace⁴⁰⁷. »

⁴⁰³ Jean Rouaud, *Pour vos cadeaux*, op. cit., p. 183.

⁴⁰⁴ « Car Jean Rouaud est dépositaire d'une mémoire constituée de strates successives qui se sont accumulées peu à peu. Collectif ou individuel, sociale ou familial, historique ou anecdotique : le souvenir passe par le filtre du regard, restituant ou faisant découvrir selon l'angle où l'on se place, la réalité d'un temps perdu. », Hélène Fau, « Champs visuels et mises au point : les enjeux d'une écriture du réel », *Jean Rouaud, Les Fables de l'auteur*, Ducas, Sylvie (dir.), Presses de l'Université d'Angers, 2005, p. 34.

⁴⁰⁵ Jean Rouaud, *Sur la Scène comme au Ciel*, op. cit., p. 42.

⁴⁰⁶ Ainsi, plutôt que de prétendre au dévoilement, la fabulation travaille en ses reprises ostensibles à épaissir l'ombre portée sur le sujet. Sylvie Ducas souligne de fait que : « [la] réhabilitation de la fable est néanmoins tout le contraire d'une restauration ou d'un simple retour à des prérogatives périmées. Personnages à géométrie variable, art de la reprise, détours de la narration, zones d'ombre et points de fuite, l'écriture chez Jean Rouaud est sous surveillance et le texte se commente à mesure qu'il s'écrit. », Sylvie Ducas, « Avant-propos », *Jean Rouaud, Les Fables de l'auteur*, op. cit., p. 17.

⁴⁰⁷ Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétex te Éditeur, 2002. p. 131.

Ces marques et ces traces, par lesquelles s'opère l'appropriation du *roman des familles*, Jean Rouaud y revient dans *Sur la Scène comme au Ciel*. Le livre s'ouvre sur une enquête, et sonde le pourquoi du surgissement de l'image des enragés au seuil de *Pour vos Cadeaux*. L'image incidente pourrait passer pour anecdotique mais sa violence la signale comme une scène reléguée, escamotée. L'œuvre retourne sur ses pas pour déchiffrer dans les traces laissées les indices de l'origine cachée et fait finalement surgir, la portant au jour de l'écriture, la scène fondamentale de l'agonie maternelle. L'étrange apparition des *enragés*, dont le surgissement accidentel sous la plume est patiemment élucidé, témoigne d'une écriture à l'écoute des plaques enfouies de l'être, ce « tintamarre »⁴⁰⁸ en sourdine, ces « craquements de la banquise »⁴⁰⁹. Ainsi que la *Genèse* et *l'Œuvre des sept jours*, le récit des commencements de Jean Rouaud est une copie plusieurs fois déprise et reprise, un travail des profondeurs :

« [...] Dieu, lequel dans la *Genèse* est beaucoup moins catégorique, donnant plutôt l'impression d'une grande improvisation, fonctionnant par approximation, tâtonnement, ne conservant au final que ce qu'il juge bon, du genre voilà ce qui m'a l'air pas mal, mais sans plus de garantie, ce que prouvera la suite, et aurait-il eu comme un ordinateur une sorte de corbeille, de poubelle, on y trouverait toutes les ébauches, les esquisses, les rejets de cette folle semaine [...]»⁴¹⁰.

Le récit de l'origine comprend une part d'ombre, une face cachée – et des ratures. Il y a, adjacente à la création du monde, une part rejetée, un recueil des repentirs, un tombeau des mondes avortés. En projetant le propos sur l'évocation de la première semaine, Jean Rouaud revendique le tâtonnement comme procédé d'écriture et proclame la nécessité du travail souterrain d'un obscur inavoué fait d'images fluctuantes, dont le récit achevé n'est que la part rescapée. C'est ainsi comme archéologie de la création littéraire elle-même, que l'écriture se présente par endroits : prenant pour modèle le récit biblique, celle-ci place le Verbe au commencement du monde. Le parallèle est filé : comme les mots choisis supposent ceux – plus nombreux – qu'il a fallu délaissés, l'Œuvre résulte de ratures, de manqués ; ainsi que les mots retenus ont surgi de l'obscur en dépit de l'écrivain lui-même, la création échappe à l'intention de celui qui l'ordonne.

Enfin, dans *Sur la scène comme au ciel*, il ne s'agit plus seulement de proclamer la dérobade perpétuelle de l'origine et d'établir les vérités relatives des strates successives du récits, mais d'offrir le texte comme un *tissage* : entrecoupé de longs fragments présentés en

⁴⁰⁸ Jean Rouaud, *Sur la Scène comme au Ciel*, op. cit., p. 12.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 18.

italique et empruntés à *Pour vos cadeaux*, à des articles de journaux, à des faire-part de décès, le livre s'offre comme un objet composite, un recueil. La pluralité des sources et la superposition des voix défait toute prétention à une écriture univoque de l'histoire familiale, et installe le *livre dans origines* dans la circulation des voix. L'alternance de l'énonciation qui se place tantôt dans l'entité reconnaissable du narrateur, tantôt dans la voix maternelle, affirme la puissance ventriloque de l'écriture⁴¹¹, si bien que l'objet livré au lecteur exhibe les forces agissantes de son avènement⁴¹² ; et donne à entendre les sources de ses (re)commencements.

4. Fluences génériques

La caractérisation *générique* des écrits de Marie-Hélène Lafon est solidaire du chemin de leur surgissement – de leur *génétique*. S'il n'est pas dans l'objet de notre étude de mener ici l'analyse de cette dernière, un rapide examen de l'élaboration des textes permet pourtant d'emblée de constater que le réel y est davantage rebattu que nié. De fait, si les écrits longs revendiquent sur leurs couvertures livresques l'appellation de roman – et avec elle la part d'imaginaire avoué –, le sondage précis des *sources* et des références engage à penser que le lien que l'écriture tisse avec le réel est néanmoins étroit, ténu. On peut citer parmi d'autres cette déclaration de l'auteurice qui revendique l'emprunt : « Je me souviens par exemple d'un voisin de mes parents, M. Pichot, qui eût pu être mon grand-père ; il est devenu personnage dans l'un de mes romans, *Les Pays*⁴¹³. » Le roman de Marie-Hélène Lafon est donc obliquement relié au réel, au vécu. De fait, le mot de *récit* est privilégié par Jean Kaempfer qui sous-titre de cet intitulé le recueil qu'il coordonne sous l'appellation *Tensions toniques*⁴¹⁴. Pointant en outre que

⁴¹¹ Au sujet de cette *ventriloquie*, on peut également se reporter au propos de Jean-Yves Magdelaine : « *Sur la scène comme au ciel* est une symphonie à plusieurs voix et en même temps c'est un soliloque, soliloque de la mère, où parle le fils, inséparable de lui, inséparable d'elle [...]. Là germe et se développe une figure de plénitude qui fait fusionner le fœtus, l'enfant, la mère, l'intérieur et l'extérieur, l'immobilité et le mouvement, la petite fille qu'elle fut, la vieille femme qu'elle est devenue, renouant toutes les extrémités de l'espace et du temps [...]. », Jean-Yves Magdelaine, « Scènes de fin de vie à l'épreuve du miroir ou Jean Rouaud dans les reflets de Proust et de Claude Simon », *Jean Rouaud, Les Fables de l'auteur, op. cit.*, pp. 104-105.

⁴¹² Outre les caractères remarquables de polyphonie et de stratification de l'écriture de Jean Rouaud, Sylvie Freyermuth relève l'importance de l'usage de la digression et liste ses diverses implications : « Je m'attacherai à montrer que cette phrase pérégrine permet au romancier d'intégrer *un monde* dans le cadre limité d'une seule phrase. Alors que j'ai déjà traité l'aspect polyphonique de cette écriture stratifiée, il s'agira maintenant d'envisager celle-ci comme une entité volontairement bouleversée par des digressions [...]. Les conséquences sont de trois ordres : premièrement l'éclatement du cadre temporel et de son corrélat spatial qui sont les points d'attache privilégiés de l'univers romanesque, deuxièmement, un effet d'emboîtement et donc de neutralisation d'une perception plane de l'histoire, et enfin un rapport renouvelé de l'auteur à ses personnages [...]. », Sylvie Freyermuth, *Jean Rouaud et l'écriture « Les yeux clos », de la mémoire engagée à la mémoire incarnée*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 132.

⁴¹³ Marie-Hélène Lafon, *Le Pays d'en-haut, op. cit.*, p. 70.

⁴¹⁴ *Tensions toniques, Les Récits de Marie-Hélène Lafon, op. cit.*

c'est une « [...] volonté restitutive [qui lui] paraît être le moteur de l'écriture de Marie-Hélène Lafon [...]»⁴¹⁵. », il met l'accent sur l'impossible oubli des origines dont l'écriture témoigne.

Le plus souvent il s'agit ainsi pour l'autrice d'opérer sur un soubassement de réalité attestée. Le processus est détaillé dans *Chantiers*. L'écrivaine s'y confie sur le rôle joué par la mémoire personnelle, les témoignages, et les articles de presse : toutes matières préexistantes à l'œuvre et qui en fournissent la substance. Si la fabulation travaille déjà ces matières (en dépit de leur prétention à rendre compte du réel), l'écrivaine précise les opérations par lesquelles elle délie – et relie –, les liens entre récit et réalité. De déplacements en recombinaisons, de dévoiements en recompositions, l'écriture joue ainsi ouvertement de brouillages superposés et entretient à dessein avec ses sources des rapports ambigus. Les livres s'organisent à partir de noms qui fonctionnent à la fois comme marqueurs, et comme cryptage. Les noms participent ainsi de l'élaboration d'un monde à la référentialité oblique :

« Il s'agit de se tenir au plus près, au plus serré, et ne rien inventer en réinventant tout ; et de brouiller les pistes en inversant les patronymes et toponymes, en déplaçant Fridières de Saint-Flour à Saint-Amandin et Montesclide de Saint-Amandin à Marchastel ; et de trouver au Jaladis ou aux Manicaudies, on n'invente pas cette musique des noms propres, leur juste équilibre sur la ligne de crête de la phrase, ce qui n'est pas une mince affaire, ce qui serait même la grande affaire, l'épicentre du séisme textuel⁴¹⁶⁴¹⁷. »

Géographie et géologie alimentent les métaphores d'une écriture qui cherche son point d'équilibre – la *ligne de crête* –, dans la *recomposition* de la musique des mots du commencement, et son événement – le *séisme* – dans ce que le nom porte en propre. Toponymes et patronymes s'échangent, se télescopent, font l'objet de translations : le monde est rejoué dans ses possibles, parcouru par des chemins de traverses alternatifs. C'est ainsi une poétique du flouté qui caractérise le monde de Marie-Hélène Lafon élaboré dans la tension entre interversion et ostentation, déplacement et exhibition.

L'autrice engage de fait, au fil d'une œuvre qui se déploie comme un vaste ensemble de portraits articulés à la fresque d'un paysage, une fabulation plurielle de la communauté de ses origines : « Le sujet s'enracine dans l'écriture par une lente remontée vers ses origines – des origines multiples que le récit, s'inspirant du modèle archéologique, explore en souterrain, dont il exhume des reliques et interprète les vestiges⁴¹⁸. » Force térébrante du récit qui interroge la création de soi dans les méandres d'une multiplicité enfouie, au carrefour d'une pluralité

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 187.

⁴¹⁶ Cf. Pierre Michon, « Noms de lieux, lieux-dits », *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, pp. 255 et suivantes.

⁴¹⁷ Marie-Hélène Lafon, *Traversée, Paris*, éditions Guérin, collection « Paysages écrits », p. 46.

⁴¹⁸ Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières, op. cit.*, p. 130.

ancienne. Chez l'écrivaine, le sens circule et prend sa substance dans le sentiment d'une communauté. Êtres et lieux sont interchangeables parce-que la vérité de l'origine réside dans le réseau des figures et des noms de pays égrenés au fil du récit. Ainsi que celle de Jean Rouaud, l'œuvre participe ainsi avec une singulière pudeur de ce que Bruno Blanckeman définit sous le nom d'autoscription : « L'*autoscription* pourrait désigner ce mouvement d'une intimité narrative qui puise aux foyers pulsionnels élémentaires et entretient leur énergie dérivée⁴¹⁹. » Dans *Les Traversées*, Marie-Hélène Lafon énonce son horizon d'écriture en des termes qui s'apparentent à ceux du critique. La prééminence des *foyers pulsionnels élémentaires* s'y entend au sens le plus poétique que recèle la formulation : l'écriture rêve de se loger au cœur des énergies de l'air, de l'eau, de la terre et du feu. Il s'agirait même de tendre vers l'effacement de la dimension narrative au profit d'une poétique des forces :

« Si j'osais, si j'osais vraiment, si j'avais moins peur et davantage de force, on ne passerait pas par les histoires, le roman la nouvelle, on n'aurait pas besoin de ces détours et méandres charnus, on ne raconterait rien et le blanc monterait sur la page jusqu'à la noyer de silence. On ferait ça, on serait à l'os de l'étymologie, dans le poème des choses nues et révélées, le vent, les arbres, le ciel, les nuages, la rivière, les odeurs, le feu, la nuit, les saisons⁴²⁰. »

On trouve dans cet énoncé un système des valeurs opérant à l'échelle de l'œuvre toute entière : éloge du blanc lumineux et du sec de l'os contre le gras d'une prolifération excessive et les ténèbres de l'obscur, vérité de la nudité. L'os – le centre, le cœur, le nœud – c'est le récit élémentaire, le poème des (re)commencements.

Il y a dans les écrits de l'écrivaine un mot qui dérive, qui se dérive ; « Santoire » – nom de la rivière qui coule dans la fente originelle du monde, de l'eau dont le ruissellement jouxte la ferme familiale et natale – se ramifie en *nom de plume rêvé* (c'est le pseudonyme un temps imaginé au seuil de l'avènement de l'œuvre), se déploie en patronyme fictionnel (c'est le nom du frère et de la sœur dans *Les Derniers indiens*), se décline en nom de domaine (« La maison Santoire »). La rivière des commencements du monde n'en finit pas d'irriguer, de féconder l'écriture. L'œuvre de Marie-Hélène Lafon échappe aux tentatives de définition génériques, ce pourquoi il faut peut-être préférer proposer une qualification de sa poétique, dominée par la fluence, qu'image de manière remarquable la rivière première.

5. Hyperréalisme : le Monde éclaté

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 130.

⁴²⁰ Marie-Hélène Lafon, *Traversée*, *op. cit.*, p. 48.

Dans le champ des écritures contemporaines, l'œuvre de Laurent Mauvignier est de celles qui s'attachent le plus ostensiblement à la matière du monde, à sa substance⁴²¹ et à son épaisseur, à son poids de *concrétude*. Ainsi, analysant les pages d'*Autour du Monde* consacrées au récit du voyage en Tanzanie de Stuart, Stephen, Jennifer, Maureen, Mark et Christina dans lesquelles « le monde se matérialise avec une densité particulièrement forte⁴²². », Pierre Schoentjes écrit-il : « L'attention pour le monde concret apparaît clairement ici et l'importance qu'il prend dans le roman⁴²³ nous autorise à ranger Mauvignier parmi ces écrivains qui opèrent aujourd'hui le retour au réel⁴²⁴. »

De fait, qu'elle soit dictée par un élan tendu vers l'*ailleurs* et vers l'*autre*⁴²⁵ – arpentant alors une étendue dont les lointains se dessinent en reliefs sensibles –, ou qu'elle soit patiemment attachée à approfondir la matière de l'*ici* et le portrait des siens – lorsqu'il s'agit de *revenir chez nous*, à La Bassée⁴²⁶ –, l'écriture de Laurent Mauvignier prend appui sur une réalité manifeste, exhibée au point qu'Éric Bordas signale en lui : « [...] un grand écrivain *réaliste*⁴²⁷ qui propose une vision sociologique remarquablement juste de la France et des Français (et de quelques autres) de la fin du XXème et du début du XXIème siècles⁴²⁸. »

De fait, l'espace que le texte désigne prend corps et densité en multipliant les marques d'une réalité qu'il s'incorpore. Pour avoir été présente dès les premiers livres, cette inscription ostensible des signes identifiables du monde dans le texte s'est progressivement affirmée et affermie : « Là où cette dimension⁴²⁹ est devenue plus visible dans les derniers romans, c'est que le prosaïsme de la réalité y est plus affiché, les noms des rues, les composants culturels et sociaux qui étaient absents dans les premiers livres⁴³⁰. » L'*incipit* d'*Histoires de la nuit* est à cet égard édifiant : le texte ancré à La Bassée s'ouvre sur l'évocation de Christine campée dans

⁴²¹ Cf. *intra*. Troisième partie : Les éléments pour recommencer le monde, B. Aspects de la terre, b. Terres lourdes et profondes, 1. Les pays, le dur et le mou, 2. Terres fatales.

⁴²² Pierre Schoentjes, « Notre planète dans un kaléidoscope », *Écrire le contemporain, sur l'œuvre de Laurent Mauvignier*, dir. Michel Bertrand et Alberto Bramati, Presses Universitaires de Provence, coll. Textuelles, 2018, p. 93.

⁴²³ Il s'agit d'*Autour du monde*.

⁴²⁴ Pierre Schoentjes, « Notre planète dans un kaléidoscope », *Écrire le contemporain, sur l'œuvre de Laurent Mauvignier*, dir. Michel Bertrand et Alberto Bramati, *op. cit.*, p. 94.

⁴²⁵ Les mots ont en partage une même racine étymologique.

⁴²⁶ Cf. Éric Bordas, « Chez nous, à La Bassée », *Laurent Mauvignier*, dir. Karine Germoni et Jacques Dürrenmatt, *op. cit.*, pp. 57 et suivantes.

⁴²⁷ C'est nous qui soulignons.

⁴²⁸ Éric Bordas, « Chez nous, à La Bassée », *Laurent Mauvignier*, dir. Karine Germoni et Jacques Dürrenmatt, *op. cit.*, p. 59.

⁴²⁹ Dimension *politique*, Cf. *intra*, Deuxième partie, Réinscrire le monde dans l'espace-temps 3. Des écritures impliquées, b. Écrire côte-à-côte, 2. Racismes., ainsi que c. Les langues impliquées, 2. La guerre à hauteur d'hommes., et 3. Éclats de langues : langues étrangères, langues étranges, silences.

⁴³⁰ Karine Germoni, « L'optimisme noir », entretien avec Laurent Mauvignier (2), *Laurent Mauvignier*, dir. Karine Germoni et Jacques Dürrenmatt, *op. cit.*, p. 273.

un commissariat à côté d'un pilier de béton peint en jaune et regardant par la fenêtre le parking sur lequel Bergogne, qui parfois l'accompagne au super U, se tient adossé à un vieux Kangoo. Le *name dropping* des périphéries françaises n'obéit pas à la même logique d'exhibition d'une société grevée par le consumérisme que celle des romans de Bret Easton Ellis, il participe chez Laurent Mauvignier d'une poétique politique ; ne pas laisser de côté le trivial⁴³¹, inscrire le prosaïque dans l'espace du récit, c'est donner corps au texte en même temps qu'installer celui-ci dans le champ politique, l'*impliquer* dans le monde : « Pour moi, ça a été fondamental dans les premiers romans, une question très politique : accepter dans l'espace du roman des univers de notre quotidien, de notre réalité, dans son prosaïsme⁴³². »

Comme Marie-Hélène Lafon dans son livre *Mo*⁴³³, il arrive en outre que les textes de Laurent Mauvignier trouvent leur origine dans des faits divers que rapportent des articles de journaux. Revendiquant ouvertement la liberté du travail d'écrivain et la nature fictionnelle du texte, c'est pour autant dans un terreau bien réel que les deux auteurs puisent. La *quatrième* de *Ce que j'appelle oubli* proclame ainsi tout à la fois le libre travail de l'imaginaire et la part prise aux faits effectivement survenus dans le monde⁴³⁴ ; *Continuer* emprunte à des faits qu'il *travestit* : « il s'agissait d'un père et de son fils dans l'article de Pascale Kremer, en août 2014 dans Le Monde, qui a servi de matrice au roman⁴³⁵. »

Les textes de Laurent Mauvignier font également du monde une matière prégnante en ce qu'elle est emprise : revenu en des sensations rémanentes comme en des figures ressuscitées, le monde enfoui resurgit aux yeux de ceux qui eussent voulu que demeurent dans l'oubli les signes d'un passé auquel ils se sont arrachés. *Des Hommes*, *Continuer*, et *Histoires de la nuit*⁴³⁶ livrent chacun le récit de ces brusques saillies d'un monde passé dont l'irruption soudaine signale l'imparable matérialité, l'évidente réalité. C'est ainsi crue et en plein visage que revient à Marion la violence de Denis⁴³⁷, celle-là même qui jette ailleurs Nathalie et Lydie dans une stupéfaction teintant les contours du monde d'*hyperréalisme* :

⁴³¹ « Nous vivons dans un monde où la trivialité est omniprésente, il ne faut pas la laisser de côté quand on veut s'occuper de roman [...]. », *ibid.* pp. 273-274.

⁴³² *Ibid.*, p. 273.

⁴³³ Cf. *intra*. Première partie, Les enfances du récit, 3. Le sujet du récit oblique, b. Obliquités et ubiquités du récit, 4. Fluences génériques.

⁴³⁴ « Cette fiction est librement inspirée d'un fait divers, survenu à Lyon, en décembre 2009. », Laurent Mauvignier, *Ce que j'appelle oubli*, Paris, Minuit, 2011, quatrième de couverture.

⁴³⁵ Karine Germoni, « L'optimisme noir », entretien avec Laurent Mauvignier (2), *Laurent Mauvignier*, dir. Karine Germoni et Jacques Dürrenmatt, *op. cit.*, p. 266.

⁴³⁶ C'est aussi vrai dans *Continuer*. La chanson de Bowie dans le Baladeur de Samuel éclate aux oreilles de Sybille comme un monde passé resurgi.

⁴³⁷ « [...] lorsque ce monde mort lui saute à la gueule au détour d'une nuit, ça arrive, oui, que ça revienne [...]. », Laurent Mauvignier, *Histoires de la Nuit*, *op. cit.*, p. 522.

« [...] une sidération si forte qu'à la fin toute la réalité se dissout dans une sensation d'hyperréalisme brutal – le détail d'un grain de beauté qu'elles n'avaient jamais repéré sur la joue de celle d'en face, une fissure sur un mur, la gueule épaisse et cette boule de peau près du lobe de l'oreille de Bergogne, la petitesse de la salle à manger qu'elles avaient toujours imaginée plus grande, et, dans le même mouvement, l'hyperréalisme se décompose, se délite en blocs inconcevables – comme des glissements de terrain –, le vide s'ouvrant sous elles, et elles, se laissant engloutir par excès d'incrédulité⁴³⁸. »

Au moment où celles-ci réalisent la vérité de la prise d'otages, le monde prend pour Nathalie et Lydie une force matérielle telle qu'il se décompose. Ainsi, au paroxysme de sa densité substantielle, l'évocation réaliste du monde le laisse à l'éclatement d'une vision qui acte l'empire du chaos sur les choses. Si l'écriture de Laurent Mauvignier fait sienne le corps d'une réalité qu'elle s'assimile, elle proclame tout autant l'imparable morcellement d'un monde éprouvé dans le chaos éclaté d'une vision qui ne peut l'embrasser en entier, ni tout à fait le comprendre ; si bien que pour Marion comme pour ses collègues : « [...] le réel se brise comme un miroir éclaté en combien de morceaux qui restent collés sur la même surface plane, des milliers de fois, les mêmes reflets concassés, brouillés [...]»⁴³⁹. »

En ses événements historiquement attestés – le Heysel, le *tsunami*, la guerre d'Algérie – comme en ses faits divers qui valent sociologie – *Ce que j'appelle oubli* –, l'œuvre de Laurent Mauvignier s'attache à une réalité identifiable mais s'en empare de telle sorte qu'elle en proclame l'incomplétude. Partout la violence morcelle le monde et désarticule les corps. Au travers du kaléidoscope de ses images et au sein de la polyphonie heurtée de ses voix, l'écriture substitue alors au monde considéré comme réalité éclatée sa vérité littéraire d'éclat comme vision du monde⁴⁴⁰. Partant, un des enjeux de l'écriture réside dans la tension entre une matière du monde identifiable et une matière du texte malléable. Au cœur de la nuit, les êtres et les choses prennent dans les mains de Marion les caractères mêlés de l'imaginaire et de la réalité : « [...] aussi seule et terrorisée qu'une gosse⁴⁴¹ confondant l'imagination et la réalité, en les malaxant et en les triturant pour en faire naître une catégorie nouvelle et alourdie de la cruauté des deux mondes⁴⁴². » Cette pâte composite triturée dans les mains de la mère d'Ida prend valeur de métaphore, et figure volontiers l'écriture de Laurent Mauvignier, qui elle-même agglomère et (re)compose.

⁴³⁸ *Ibid.*

⁴³⁹ Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, *op. cit.*, p. 445

⁴⁴⁰ En cela, Laurent Mauvignier s'inscrit à sa manière dans une « tradition de la modernité », de William Faulkner à François Bon.

⁴⁴¹ C'est nous qui soulignons.

⁴⁴² Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, *op. cit.* p. 395.

En ses heurts et ses repentirs, ses versions affrontées et ses fragments aboutés, l'écriture de l'auteur prend *in fine* le réel au piège de ses tissages singuliers. Si la réalité tangible et palpable se dissipe parfois dans les strates successives des récits qui la relatent – et qu'alors, tendant vers la légende, l'écriture s'écarte si bien du monde qu'elle consacre la déprise des mots sur les choses⁴⁴³ –, il arrive ailleurs qu'en sa patience d'archéologue, élucidant le palimpseste, l'œuvre mette au jour les versions enfouies dans lesquelles gisent des vérités profondes : « [...] on ne sait pas ce que c'est qu'une histoire tant qu'on a pas soulevé celles qui sont dessous et qui sont les seules à compter, comme les fantômes, nos fantômes qui s'accumulent et forment les pierres d'une drôle de maison [...]»⁴⁴⁴.

À la pluralité des postures filiales héritées répond la singularité des entreprises de l'écriture du monde et les multiples des possibles de leurs tissages ; à la *génétique* des voix d'enfants proférées une pluralité *générique* des quêtes structurelles du récit. Chez Pierre Michon le fils est bancal – des doigts lui manquent, une jambe le fait clopiner. Il lui faut donc un acolyte qui le soutienne, l'épaule et le complète. Ce sera ce double sans qui il ne va pas : Carjat qui fait Rimbaud sur son trépied de photographe, ou Cofield qui fait Faulkner ; aussi bien Pierre Michon et ses doubles, qui varient comme autant de figures gémellaires. Toute l'œuvre de l'écrivain répond bien en quelque manière à la formule de Jean-Pierre Richard qui saisit si justement les *Vies minuscules* : l'auteur se laisse deviner en creux et de manière oblique dans les vies qu'il raconte. Le *Livre des origines* tient quant à lui de la pantomime préhistorique et de la Genèse : il ressuscite les figures disparues dans le clair-obscur du récit et porte en lui – dans l'antichambre de ses rature – la force de recommencer le monde. Aussi, chez Jean Rouaud, la voix du fils est plurielle et feutrée : elle se met en sourdine au profit d'une communauté, elle raconte l'histoire familiale par cryptages et repentirs, elle s'amende et se mêle. Bougés et floutés déterminent également l'écriture de Marie-Hélène Lafon ; tandis que celle-ci a en partage avec l'œuvre de Laurent Mauvignier une singulière attention au réel. En dépit du démenti frontal porté par l'appellation *roman* aux couvertures livresques, le réel est pour l'écrivaine une source prééminente : son fleuve coule d'un texte l'autre et irrigue abondamment la matière textuelle. Mais l'autrice sait la nécessité du *brouillage*, du *floutage* : la fabulation plurielle des origines est un mode singulier de cette *autoscription* qui laisse pudiquement le moi auctorial à la lisière

⁴⁴³ « Une apocalypse engloutie à son tour par les années, mais aussi dans des récits, des fictions, des légendes dont Luli avait plus peur encore qu'ils finissent par terminer ce *sale boulot* que les nazis n'avaient pas pu achever [...]. », Laurent Mauvignier, *Autour du Monde*, op. cit., p. 118.

⁴⁴⁴ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, op. cit., p. 270.

invisible de la fresque des portraits ataviques, et la ferme familiale dans l'angle aveugle du grand kaléidoscope du pays premier. Le récit tend à l'effacement du narratif au profit d'une poésie des éléments, où l'eau figure une poétique de la fluence qui le caractérise. Enfin chez Laurent Mauvignier le souci du réel est si prégnant qu'il rejoint un certain réalisme, au service de l'implication de l'auteur. Le texte s'attache une matière du monde qu'il restitue dans la trame d'un récit et le réseau serré de signaux, s'affirmant par là même comme éminemment contemporain. Pourtant, saisie à la loupe, la trame du réel se délite si bien qu'en définitive il s'agit pour l'écrivain de substituer à l'aveuglement d'une réalité sidérante la vérité littéraire d'une écriture de l'éclat.

DEUXIEME PARTIE : réinscrire le monde dans l'espace-temps

Anthropologies et politiques des écritures contemporaines

Les auteurs qui composent notre *corpus* questionnent le monde au nœud originel qui le forme. Partant, ils figurent l'univers en l'inscrivant dans un *espace-temps* qui porte la marque nette des représentations que détermine l'état du monde dont ils héritent ou témoignent. Dans une de ses études, Dominique Viart souligne de fait que la littérature d'aujourd'hui a vocation à interroger ce qui lie l'homme à l'espace et au temps présents, comme à la communauté de ses contemporains :

« [...] la littérature n'est ni une science ni un simple art d'agrément ou de divertissement : elle a quelque chose à dire ou à faire comprendre de ce qui agite et régit l'homme, de son lien à l'altérité, à la communauté humaine, au monde [...]. C'est-à-dire aussi au temps, à l'espace, à l'Histoire, au présent⁴⁴⁵. »

L'étude des recommencements du monde, ainsi que des poétiques des récits qui les écrivent, engage donc à la nécessité d'opérer des lectures d'ordre anthropologique et politique du *corpus* qui est le nôtre. De fait, si les problématiques génériques et filiales participent éminemment des figurations de l'origine dans la littérature contemporaine, celle-ci se caractérise tout autant par le déploiement, dans son rapport à l'espace et au temps, d'un imaginaire des *styles de l'Histoire*⁴⁴⁶, d'une poétique de l'espace, et d'une posture impliquée – modèle renouvelé des engagements dont elle hérite.

Les écritures contemporaines se signalent d'emblée par un rapport douloureux à l'Histoire et au temps, éprouvé comme force d'accablement. Pierre Michon inscrit l'Histoire sous le signe de la Terreur et s'attache aux moments de bascule qui sont des bains de sang ; Jean Rouaud éprouve le temps comme une martingale triste entraînant dans son cours une disparition après l'autre ; Marie-Hélène Lafon grandit dans la parole d'un père qui présente la disparition comme seul horizon du monde paysan qu'elle habite, et Laurent Mauvignier parcourt dans les mémoires les méandres d'une Histoire – celle de la guerre d'Algérie – qui n'en finit pas de projeter son ombre sur le présent. La remarquable confluence de ces visions du temps fournit l'argument d'un véritable *tragique* contemporain : non pas qu'une instance

⁴⁴⁵ Dominique Viart, « Les menaces de Cassandre et le présent de la littérature, arguments et enjeux des discours de la fin », *Fins de la Littérature, Tome 1. Esthétiques et discours de la fin*, Demanze, Laurent, avec la collaboration de D. Viart, Paris, Armand Colin, 2011, pp. 32-33. La littérature d'aujourd'hui questionne donc logiquement la géographie et l'Histoire au prisme renouvelé du monde contemporain, tout comme par nécessité elle redéfinit en ses postures et ses langues ce qui la lie à la *communauté humaine* du présent.

⁴⁴⁶ Le mot fait référence à Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit.

tutélaire et masquée règne par l'arbitraire sur le cours des choses pour en précipiter la fin, mais il semble qu'un geste inaugural, énigmatique et lointain, ait engagé le monde entier vers son délitement actuel.

Alors, par des retours, des circonvolutions, des boutures et des reprises, l'écriture travaille les images du temps afin de mettre à mal son pouvoir délétère. Aussi, les écrivains dont nous nous proposons l'étude inscrivent le temps dans une cyclicité périodique, et renouent avec le Temps sacré : « le Temps sacré est par sa nature même réversible, dans le sens qu'il est, à proprement parler, un temps mythique primordial rendu présent⁴⁴⁷. » ; ou s'attachent à remonter à l'origine. La préoccupation des commencements se donne ainsi à lire dans l'attention portée à la *préhistoire*. Substituant l'anthropologie à l'Histoire, Pierre Michon et Jean Rouaud manifestent dans leurs œuvres un très grand intérêt pour ce temps d'avant l'écriture du temps, dans lequel sont enfouies toutes les représentations primitives de l'origine du monde. Dans le tréfonds archaïque d'avant l'Histoire gisent pêle-mêle le mystère des écritures faites de bêtes et celui de la naissance des symboles ; les puissances auxquelles s'adosent *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*⁴⁴⁸ se donnent à vif et à nu dans les grottes et les courses, les campements et les feux de camp que racontent *La Grande Beune* ou *La Splendeur escamotée de la grotte de frère Cheval*.

Le rapport des écritures contemporaines à l'*espace* est quant à lui également témoin d'une attention anthropologique, mais aussi d'une implication d'ordre politique. L'élection de lieux périphériques marque le choix d'une écriture des marges que vient corroborer la typologie des personnages⁴⁴⁹ ; tandis que la figuration de ces marges en centres signale la constitution par l'écriture d'espaces sacrés⁴⁵⁰. Ainsi, la dichotomie entre centre et périphéries est spécifiquement retravaillée dans la cadre d'une poétique de l'espace. Chez Pierre Michon, les retraites sont inversées en centres où communiquer avec le divin ; l'île du pays d'en-haut de Marie-Hélène Lafon s'érige en milieu du monde que la Santoire – fleuve originel et fente première, matrice du monde recréé dans l'espace de l'enfance – fend en deux. À La Bassée Laurent Mauvignier écrit un territoire minuscule qui pourtant recèle, condensé, un cosmos entier. Partant, les

⁴⁴⁷ Mircea Éliade, *Le Sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 62.

⁴⁴⁸ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*

⁴⁴⁹ Cf. *intra*. Deuxième partie, réinscrire le monde dans l'espace-temps, 3. Des écritures impliquées, a. Écrire les *marginiaux*.

⁴⁵⁰ L'écriture s'apparente en cela au labeur des colons scandinaves : « [...] Pour eux, leur labeur n'était que la répétition d'un acte primordial ; la transformation du Chaos en Cosmos par l'acte divin de la Création. En travaillant la terre désertique, ils répétaient simplement l'acte des dieux qui avaient organisé le Chaos en lui donnant une structure, des formes et des normes. », Mircea Éliade, *Le Sacré et le profane*, *op. cit.* pp. 33-34.

écrivains d'aujourd'hui inscrivent les territoires qu'ils écrivent dans l'espace cosmique⁴⁵¹. Répliques infimes mais fidèles de l'univers, les lieux que les récits créent répètent le commencement du monde dans les marges de lieux relégués.

En outre, la géographie des écritures contemporaines met en place une tension dialectique entre la fermeture et l'ouverture. Ainsi, les écrits de Jean Rouaud signalent-ils systématiquement un rapport entre espace et angoisse : ainsi que dans les lieux de la clôture par laquelle se signale l'érotique des récits de Pierre Michon, culs-de-sac et impasses émaillent chez l'écrivain des *Champs d'honneur* la terre natale figurée comme un labyrinthe qui va se resserrant. Le pays est un piège, comme sont piégées les maisons qui chez Laurent Mauvignier sont le cadre des drames. De fait, si l'écriture de l'auteur d'*Autour du monde* ouvre parfois l'espace du monde entier arpenté à grands pas comme une sphère dont on peut faire le tour, c'est ailleurs en de suffocants huis clos que s'élabore la dynamique du récit, sa tension croissante vers un *explicit* en forme d'acmé.

Figuration des angoisses, l'espace est aussi par endroits à la mesure du désir qu'ont les personnages des récits dont nous proposons l'étude de (re)commencer le monde. Par le geste du départ, ceux-ci entendent échapper à l'enclave natale et embrasser dans le lointain l'idéal d'un pays rêvé à l'image même de leurs volontés. L'œuvre de Pierre Michon est témoin de ces ailleurs de séduction, comme il figure dans des paysages modelés par de grands travaux la marque de désirs virils. Marie-Hélène Lafon regarde la mer et monte à Paris, qui prends corps pour l'écrivaine dans la réécriture de ses noms ; rassemblant par sa poétique narrative des fragments de vie en des lieux épars, Laurent Mauvignier installe quant à lui la poétique de l'éclat au cœur de l'espace de ses récits, recréant le monde dans le mouvement de son tournoiement.

Aussi, l'*éthos* des écrivains d'aujourd'hui se définit par une posture politique renouvelée qui prend les formes variées d'écritures impliquées. C'est ainsi d'abord le choix des personnages et des destinées narrées qui est symptôme d'un rapport remarquable des auteurs du temps présent à ceux qui les précédèrent ou les entourent. Habitants des périphéries, des marges, les personnages des récits qui composent notre *corpus* ont en commun d'être des marginaux. Ils prennent le parti des humbles : Pierre Michon choisit le *côté de Guéret* et des limousins, Marie-Hélène Lafon le *côtoiement* de ceux du Pays d'en-haut, Laurent Mauvignier porte attention à *ceux d'à côté*. Tous s'attachent au récit des vies d'êtres fêlés, d'infirmités et de

⁴⁵¹ « Il importe bien de comprendre que la cosmisation des territoires inconnus est toujours une consécration : en organisant un espace, on réitère l'œuvre exemplaire des dieux. », Mircea Éliade, *Le Sacré et le profane*, op. cit., pp. 34-35.

fous ; racontent des incendies qu'allument des pulsions pyromanes, ou déplorent de vieux garçons ensauvagés morts de solitude, ou dévorés de sombres pulsions ataviques. Des *Vies minuscules* à *Histoires de la nuit*, la littérature contemporaine exprime de fait un attachement pour les délaissés, les laissés-pour-compte d'un monde qui va son cours à rebours de l'humain et érige toujours croissants les signes ostensibles d'une société clivée.

Du reste, ce n'est pas depuis le promontoire de leur chaire mais dans une posture de piéton et comme côte-à-côte – cheminant de concert avec ceux que leurs récits escortent et racontent –, que les écrivains d'aujourd'hui énoncent la nécessité de donner voix et corps aux êtres des marges. Pierre Michon installe sa prose dans une fraternité qui établit l'horizontalité fondamentale du rapport de l'écriture aux vies récitées, et Jean Rouaud regarde la guerre parmi la piétaille ; le mot désigne l'infanterie qui éprouve le combat dans une confusion majeure des sens et du sens : tandis que le corps est pris dans des sensations qui distordent ou fragmentent la perception du monde, c'est le sens même de la guerre – sa raison d'être autrefois si tangible depuis les points qui, surplombant le champ de bataille, donnaient de celui-ci la vision claire d'un désir lisible –, qui s'est absenté. Marie-Hélène Lafon fait quant à elle de ses textes corps à corps : l'écriture prend à bras-le-corps ceux qui s'effondrent et se défont, s'effritent et se délitent ; Laurent Mauvignier place le système polyphonique des voix d'où s'énonce le texte *dans la foule*, au sein même d'un champ resserré d'où le monde se donne à voir selon une poétique de l'éclat.

Enfin, l'implication des écrivains qui composent notre *corpus* réside aussi dans la langue elle-même, telle qu'elle s'élabore au profit des figures narrées : Pierre Michon tend son style entre les deux pôles antithétiques que forment l'illettrisme et *l'écriture absolue*⁴⁵², tandis que Marie-Hélène Lafon élabore sa langue avec l'exigence de l'artisan à l'atelier, à l'établi. Au *ras des choses*, son écriture saisit à hauteur d'hommes et de femmes un monde sec et brutal. Laurent Mauvignier installe quant à lui la langue à la croisée des voix : à l'image des corps qui s'affrontent et se blessent, se heurtent et se morcellent, les voix qu'il secoure s'arrachent au silence, ou à l'oubli.

⁴⁵² Cf. Castiglione (Agnès) (éd.), *Pierre Michon, l'écriture absolue, op. cit.*, p. 144.

1. PENSER LE TEMPS AU PRESENT

a. Visions contemporaines d'un temps tragique

La littérature contemporaine témoigne d'un rapport douloureux au temps : notre *corpus* atteste que l'Histoire y est éprouvée sur le modèle d'un tragique qui est tout à la fois une condition originelle et l'unique point de mire du temps. Jean Rouaud tente de retrouver le moment où commence la triste série de ses morts, Laurent Mauvignier sonde des gestes dont la violence s'origine dans des mémoires qui portent la trace indélébile de la guerre, Marie-Hélène Lafon grandit dans un monde archaïque qui va à sa fin, et la parole d'un père aux accents de chant crépusculaire, Pierre Michon enfin illustre que les rêves d'aubes nouvelles s'achèvent à tous coups en bains de sang. L'attrait de Jean Rouaud pour l'Histoire est premier et constitutif : le nœud des *Champs d'honneurs* se situe dans les pages ultimes qui donnent à voir les tranchées et les *Hommes illustres* est tout entier tendu vers le récit du bombardement de Nantes⁴⁵³. Les deux premiers livres mettent en scène la guerre qui revient et dont la fatalité prend la forme d'une apocalypse élémentaire, d'un magma confus des éléments confondus : pluie de feu des bombes et boue inextricable des tranchées se répondent comme les deux Josephs se mirent à travers les récurrences tragiques du temps. Chez Jean Rouaud, l'Histoire est l'histoire d'un délitement, d'une suite annoncée de désastres, de la mort au travail : les livres précipités vers leurs fins en forme de meurtre de masse placent également le drame à leur aube. L'écriture tournoie autour de grands morts⁴⁵⁴, et signale la douleur de l'empêchement par l'escamotage ou la procrastination du récit de certains épisodes. L'œuvre de Marie-Hélène Lafon puise pour sa part sa matière dans le monde finissant dont elle est contemporaine. L'Histoire s'y donne à voir comme une force prête à faire basculer la société séculaire paysanne dont elle est issue

⁴⁵³ Dans un de ses articles, Jochen Mecke souligne l'importance de l'Histoire dans *Les Champs d'honneur*, signalant même que l'attribution du prix Goncourt au récit est la marque d'une nouvelle historicité de la littérature : « Car un phénomène qui frappe au début des années 1980, c'est le fameux [...] retour de l'Histoire avec un grand H : en ce sens l'attribution du prix Goncourt aux *Champs d'honneur* de Jean Rouaud (1990) fait date, tout en devenant le symbole visible d'une nouvelle historicité de la littérature. », Jochen Mecke, « L'Historicité de l'historicité de la Littérature contemporaine », *Fins de la Littérature, Tome 2. Historicité de la Littérature contemporaine*, Demanze, Laurent, avec la collaboration de D. Viart, Paris, Armand Colin, 2013, p. 114.

⁴⁵⁴ *Des Hommes illustres* procrastine le récit de la mort du père qui ouvre pourtant bien le texte : « Dans *Des hommes illustres*, le père meurt à l'âge de quarante et un ans, le 27 décembre 1963. Cette mort n'est évoquée qu'à la fin de la première partie du livre, dans la section 8. Chronologiquement cette évocation renoue avec les événements qui ouvrent le livre. Un lendemain de Noël, lors d'une tempête, le père grimpe sur le toit de la remise pour élaguer les branches d'un arbre fruitier emmêlées aux fils téléphoniques, afin d'éviter qu'un coup de vent arrache tout. Ce récit, hautement symbolique, est interrompu par les méandres d'une narration vouée à une longue reconstruction de la figure paternelle, basée sur les souvenirs du narrateur. Lorsqu'il revient au point de départ de son récit, c'est pour raconter les événements de la nuit du 26 au 27 décembre. », M. van Montfrans (2008). « Le récit de filiation chez Jean Rouaud et Pierre Bergounioux : « Des hommes illustres » et « L'orphelin » », in Y. Goga, & S. Jisa (eds.), *Jean Rouaud : l'imaginaire narratif* ; actes du colloque de Cluj Napoca, Roumanie, 17 au 19 avril 2008.

dans le néant et dans l'oubli. C'est le père qui le dit, proposant comme seul horizon un gouffre où choir. Partant, l'auteur dresse l'œuvre contre la disparition qui guette et la chute promise : elle prend le pouls de ce qui l'environne, consigne en des miniatures de vies les vies minuscules éparses autour d'elles, rassemble et témoigne avec une empathie sans concession les éclats du monde rude et rogue dont elle sait l'imminence de la fin. Le motif de prédilection de la lecture de l'Histoire chez Laurent Mauvignier est pareillement celui de la chute. De fait, chez l'écrivain l'attention est portée à ceux qui choient et l'immixtion des forces collectives dans la ligne de vie des individus est une force accablante qui met à terre, met à mal, piétine. Chez l'auteur, le rapport à l'Histoire et au temps est en outre marqué par une prédilection pour les faits récents⁴⁵⁵ (voire l'immédiatement contemporain), et pour l'angle du destin singulier. Le récit travaille à différents niveaux de l'échelle du fait historique et ne rechigne pas au plan serré : que ce soit pour évoquer la guerre, pour raconter la catastrophe – l'effondrement d'un stade, un attentat, un tsunami –, ou pour rapporter un fait divers – le passage à tabac d'un anonyme –, l'écriture travaille à l'échelle individuelle, et se met à hauteur d'homme. Pas de plan large ni de panorama : une écriture comme on filme caméra sur l'épaule, dont la justesse tient à ce qu'elle tressaute et cahote avec le personnage qu'elle accompagne. Chahuté sur sa mobylette, bousculé dans un stade, molesté dans les rayons d'un supermarché, le personnage de l'écrivain de *Ce que j'appelle oubli* est un corps qu'on secoue et que, parfois, l'on secoure de ce pansement d'une écriture qui redonne voix. Pierre Michon travaille peu ou prou l'Histoire dans tous ses livres : le Moyen-âge de *Mythologies d'hiver* et d'*Abbés* succède aux champs catalauniques où s'ébauche la chute de Rome, 1794 est l'année de Corentin. Ce qui frappe c'est le choix des moments stratégiques, des époques de bascule qui furent tout à la fois de vastes rêves et des massacres ; sur la frise de l'histoire la narration élit ses points de prédilection en ces moments où confluent la noirceur des appétits et le rêve clair des fondations. Après Rome et la Révolution, les recommencements du monde sont entachés de sang. Attalus et Alaric font tomber des armées, tandis que les canons chargés à mitraille par Collot jettent dans des fosses des hommes par centaines. L'œuvre de Pierre Michon est aux prises avec cette tension irrésolue, et s'appuie en outre sur la dichotomie entre la grande histoire des manuels et la parole du témoin

⁴⁵⁵ L'œuvre de Laurent Mauvignier témoigne ainsi remarquablement du propos de Dominique Viart ; « Il me semble à cet égard voir apparaître un phénomène singulier, qui attribue comme fonction à la littérature [...] de témoigner du monde, de son présent, de son histoire, de ses avenir possibles ; non pas le représenter [...] mais plutôt le *figurer*. », Dominique Viart, « Historicité de la littérature contemporaine », *Fins de la Littérature, Tome 2. Historicité de la Littérature contemporaine*, Demanze, Laurent, avec la collaboration de D. Viart, Paris, Armand Colin, 2013, p. 99.

minuscule pour mieux faire entrer dans la grande marche du temps une poésie personnelle qui est aussi une vision anthropologique puissante et désabusée.

1. Terreur du temps

La terreur du temps s'exprime ouvertement dans l'un des deux récits préhistoriques de Jean Rouaud, dans lequel l'enquête sur le sens du surgissement des figures portées aux parois des grottes s'articule à une réflexion sur les apories du XX^{ème} siècle que sont Auschwitz et la Kolyma. La lecture de l'Histoire que Jean Rouaud propose dans *La Splendeur escamotée de frère Cheval* consiste en une démonstration de l'inanité d'une pensée du progrès⁴⁵⁶. Gilbert Durand, dans son analyse des différentes structures de l'Histoire – structure d'harmonisation, structure dialectique, structure historique, structure progressiste –, souligne que ces quatre structures ne sont que des modèles édifiés pour couvrir la vérité du temps, éprouvé comme force tragique d'accablement. Celles-ci de fait : « ne sont que des variantes du même style, dont l'alchimie nous révèle l'intime secret : la volonté d'accélérer l'histoire et le temps afin de les parfaire et de s'en rendre maître⁴⁵⁷. » L'idée de progrès est une rêverie du temps, qui escamote la nature mortifère de l'écoulement de toute durée. S'appuyant sur Varlam Chalamov dont il loue la lucidité, Jean Rouaud dénie la validité d'une lecture *positiviste* offrant comme point de mire un lendemain qui chante ou un horizon heureux : « Voilà pourquoi ce cri de fauve – Auschwitz et la Kolyma – est l'expérience du XX^{ème} siècle, et je suis en mesure de la fixer et de la montrer⁴⁵⁸. » Dans les camps se loge la borne indiscutable des pensées du progrès, celles qui devaient « nous conduire par la voie de la Raison vers un avenir radieux, terrestre, ne spéculant pas sur les hypothétiques champs de l'azur mais conduisant à des lendemains sonnants et réverbérants⁴⁵⁹. »

Quoiqu'avec plus de légèreté, c'est la même inquiétude qui s'énonce dans le *livre des origines*. Ainsi, dans *Le Monde à peu près*, plusieurs scènes témoignent d'une défiance pour

⁴⁵⁶ Ailleurs, cette même récusation du progrès humain est formulée dans le champ de l'art. L'absurdité du positivisme est tournée en dérision par l'auteur relatant l'anecdote de la découverte de *toros* dans une grotte par une petite fille de huit ans en 1879, en Espagne, près de Santander. Les peintures examinées par Émile Cartailhac sont attribuées à tort – du fait de leur extraordinaire beauté et précision – à un faussaire spécialiste de la préhistoire plutôt qu'aux hommes préhistoriques eux-mêmes : « Mettons-nous à la place d'Émile et de ses semblables qui croient dur comme fer que l'homme en cette fin du XIX^{ème} siècle est une longue conquête sur l'obscurantisme des anciens temps. À quoi bon le progrès si l'humanité commence d'emblée par la chapelle Sixtine ? », Jean Rouaud, *La Splendeur escamotée de frère Cheval*, ou *Le secret des grottes ornées*, *op. cit.*, p. 230.

⁴⁵⁷ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 410.

⁴⁵⁸ V. Chalamov, *Récits de la Kolyma*, cité par Rouaud, Jean Rouaud, *La Splendeur escamotée de frère Cheval*, ou *Le secret des grottes ornées*, Paris, Grasset, 2018, p. 186.

⁴⁵⁹ *Ibid.*

le temps qui passe, éprouvé comme force corrosive et dépressive. Ainsi le narrateur tue-t-il le temps par le rite⁴⁶⁰, étirant et détaillant chaque geste lorsqu'il fait du thé⁴⁶¹ ; cependant qu'à la fin du livre, on le voit tenter un improbable arrêt sur image : « comme on porte un doigt sur sa bouche pour réclamer le silence, j'ai glissé l'archet entre les rayons de la bobine et comme par enchantement le défilement s'est arrêté⁴⁶². » Pour anecdotique qu'il semble, le geste manifeste une terreur du temps qui excède le cadre circonstanciel de cette scène ; ainsi quand le livre offre au lecteur la possibilité de figer le cours des choses, le cinéma : « a ceci d'exaspérant qu'il est toujours en mouvement, incapable de s'opposer au cours du temps, à cette inexorable agonie des choses, incapable de proposer une alternative à cette dégradation plan par plan des forces vives [...] »⁴⁶³ Autre geste étrange d'un narrateur de Jean Rouaud, celui rapporté dans *Pour vos Cadeaux* et qui au terme du récit – après la scansion des vicissitudes de la vie d'Anne – entend renverser le mouvement du temps. Prenant appui sur la cloison qui sépare la mère de l'oncle Émile⁴⁶⁴, le narrateur se met alors la tête à l'envers ainsi qu'un sablier : « [...] comme si décidément il existait là un passage secret, une ouverture pour une évasion), mais sûr ainsi, par ce renversement de perspective, d'inverser le cours des choses⁴⁶⁵. » Au-delà du burlesque, c'est une pensée magique se donne à lire dans l'usage du rite, le geste qui suspend, la pantomime d'inversion.

2. *Le Temps c'est de la mort*

Chez Marie-Hélène Lafon, le temps se présente également ainsi qu'une puissance mortifère, une force d'érosion précipitant le monde dans l'écroulement, l'effondrement. L'Histoire du temps qui passe est chez l'autrice hantise de la fin, crainte d'une apocalypse. Le sentiment historique fonctionne ainsi de concert avec le sentiment géographique : l'espace et le temps sont menacés et l'île isolée du pays natal abrite une époque finissante. Fin de règne que cette fin de XX^{ème} siècle pour le monde paysan pourtant séculaire. C'est la parole paternelle qui installe et instille ce sentiment aigu, tenace, d'un temps qui manque avant même d'avoir pu

⁴⁶⁰ Cf. intra., M. Éliade au sujet du temps rituel chez Marie-Hélène Lafon. Deuxième partie : Réinscrire le monde dans l'espace-temps, 1. Penser le temps au présent, b. Les systèmes du temps, 1. Rituels.

⁴⁶¹ « [...] il vous semble ainsi tenir le temps à distance, son goutte-à-goutte insidieux et son art du vide » Jean Rouaud, *Le Monde à peu près*, op. cit., p. 137.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 248.

⁴⁶³ *Ibid.*

⁴⁶⁴ Celle-là même contre laquelle Anne frappa à tout rompre appelant au secours la nuit de la mort de Joseph.

⁴⁶⁵ Jean Rouaud, *Pour vos cadeaux*, op. cit., p. 136.

s'épancher, et donne à l'univers à peine déployé l'allure d'un précipice, lorsque l'autrice vient au monde :

« Le temps c'est de la mort.
Le père le dit, il l'énonce le profère et l'assène. C'est la parole du père, on la croit ; d'abord on croit les pères.
On commence comme ça ; le monde et le temps commencent comme ça. On entre dans le temps par la sortie, par la mort.
Le père est lancinant.
Il répète on est les derniers on est périmés⁴⁶⁶. »

Pour Marie-Hélène Lafon, l'existence commence dans le sentiment que le temps finit. La parole eschatologique du père envahit par son ressassement, inquiète par son obsession. La vieille rengaine de l'approche de la fin des temps est la berceuse de l'enfance de l'autrice. L'antienne raconte l'obsolescence du métier de la terre, l'érosion du pays et la fatigue sans âge des paysans. L'œuvre dépeint à sa manière cette fin d'ère, elle prend acte de l'imminence du désastre et se constitue comme un enregistrement d'une époque qui s'achève : « Il fallait par conséquent saisir ce monde avant qu'il ne disparaisse⁴⁶⁷. » L'écriture de l'Histoire n'engage donc pas chez l'autrice un travail de reconstitution à la manière de ces fictions historiques qui recomposent pour le lecteur d'aujourd'hui un monde ancien et révolu, à coup de documentation plus ou moins savante dans laquelle opportunément se glisse la veine d'une intrigue haletante. L'Histoire n'est pas une toile de fond bricolée mais une matière agissante, qu'il faut saisir avant qu'elle n'ait mué ; un état du monde à consigner. C'est notamment ce à quoi s'attache le plus récent des récits de l'écrivaine. Dans *Les Sources*, il s'agit en effet notamment de dépeindre un monde finissant : dans l'enclave de sa ferme des échos d'une vie nouvelle parviennent à Annie⁴⁶⁸, cependant que son époux perçoit l'élection de Valéry Giscard d'Estaing comme un signe des temps⁴⁶⁹ qui acte la disparition d'une certaine paysannerie : « [...] des types à deux doigts de la retraite et sans suite, il est bien placé pour savoir quelles terres seront à louer dans les deux années à venir et se mettre sur les rangs. Lui non plus n'aura pas de suite⁴⁷⁰. »

⁴⁶⁶ Marie-Hélène Lafon, *Chantiers*, Paris, Éditions des Busclats, 2015, p. 41.

⁴⁶⁷ *Ibid.*

⁴⁶⁸ « Elle sait par sa mère et ses sœurs ce que deviennent les uns et les autres, qui est marié avec qui, qui a des enfants et combien, des filles ou des garçons. Beaucoup ne sont plus paysans. », Marie-Hélène Lafon, *Les Sources*, Paris, Buchet-Chastel, 2023, p. 54.

⁴⁶⁹ « [...] tandis que Mitterrand, ou Giscard, même s'il fait semblant de jouer de l'accordéon, ne peuvent pas imaginer qu'il existe en France des paysans comme lui qui entendent pousser l'herbe à mille mètres d'altitude dans la vallée de la Santoire et savent qu'ils sont les derniers. », *ibid.*, p. 83.

⁴⁷⁰ Marie-Hélène Lafon, *Les Sources*, *op. cit.*, p. 102.

Aussi, afin de témoigner de ce monde sur le déclin, les récits de Marie-Hélène Lafon sont irrigués de vécu. Le travail des traces fait suivre des pistes qui s'ouvrent dans le champ effectif du fait divers lu dans un journal ou rapporté par un témoin – voire un protagoniste. Dans *Chantiers*, l'écrivaine rapporte la genèse de deux de ses récits : Mo est *dérivé* d'un fait divers relaté dans un article, *Les Derniers indiens* d'un témoignage tout proche : « La femme qui tenait le café était alors dans la quarantaine, aujourd'hui, en juillet 2014, elle a quatre-vingt-treize ans, je la connais depuis toujours ; c'est elle qui m'a raconté, qui a commencé à me raconter [...]»⁴⁷¹. » Ce qui est raconté c'est la disparition d'une petite fille de dix ans un soir entre chiens et loups et sa réapparition dans le buron, au printemps de l'année suivante – inquiétante silhouette surgie d'un écrin de neige. L'écriture opère un *glissement* : « [...] la fillette perdue, avalée par la nuit est devenue, dans un roman publié en 2008, une Alice de seize ans violentée dans les bois à l'hiver 1968-1969 par un homme qu'elle connaissait [...]»⁴⁷². » Dans *Les Derniers indiens* la fin d'un monde conflue avec cette fin macabre, exhibant l'histoire comme une force tragique qui condamne et fait choir – ainsi que le père l'a dit, le temps c'est bel et bien de la mort. Jean et Marie seront sans descendance, lui « desséché⁴⁷³ », et elle qui « avait grisonné avant sa quarantième année⁴⁷⁴ », l'un et l'autre des vestiges parqués en leur île, stériles et sans suite, cernés d'une funeste histoire dont le fin mot n'est donné qu'à demi-mots à la fin. Au milieu d'une pile de vêtements Marie découvre la ceinture d'Alice et par là-même la culpabilité de son frère, dont la révélation est glissée entre deux vêtements empilés comme entre deux strates de temps, la preuve gisant dans un placard comme le font les cadavres escamotés.

L'œuvre de Marie-Hélène Lafon est donc *doublement* contemporaine : parce qu'elle s'écrit dans le moment contemporain et parce que sa scription prend pour matière le présent qui l'entourne. Les récits de l'écrivaine sont à la fois de ce temps qui est le nôtre et du même temps que leur sujet :

« Cette hésitation, ou cette querelle, entre deux définitions du contemporain, l'une historique ou « épocale », l'autre notionnelle ou « modale », procède en fait de deux considérations superposées. La première nous rappelle que le mot « contemporain » revêt deux acceptions : 'qui est de ce temps', synonyme donc d' 'actuel' ou de 'présent' *versus* 'qui est du même temps', donc qui a vécu, travaillé, à la même époque, qui fait partie de la même génération⁴⁷⁵. »

⁴⁷¹ *Ibid.*, pp. 64-65.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 65.

⁴⁷³ Marie-Hélène Lafon, *Les Derniers Indiens*, Paris, Buchet-Chastel, 2008, rééd. Gallimard, coll. « Folio », 2009, p. 166.

⁴⁷⁴ *Ibid.*

⁴⁷⁵ Dominique Viart, « Comment nommer la littérature contemporaine ? » *Atelier de théorie littéraire Fabula*, url https://www.fabula.org/atelier.php?Comment_nommer_la_litterature_contemporaine

L'œuvre de Marie-Hélène Lafon satisfait conjointement aux deux éléments de définition énoncés, et fait *glisser* le présent dans le Présent. Des années soixante à aujourd'hui ses textes font surgir les vies infimes, et collaborent à l'Histoire contemporaine à coup d'histoires minuscules.

3. Histoire de la chute

Chez Laurent Mauvignier, l'Histoire est d'abord ce que le corps éprouve. Les forces agissantes – naturelles, politiques, économiques – ne commandent pas à une écriture qui s'essaierait à leur décryptage par une mise en système distanciée, mais bien au contraire à la saisie au plus près de leur retentissement sur les corps. L'Histoire s'écrit à même les chairs qu'elle marque de ses coups. Dans un article intitulé « Coups et après-coups dans l'œuvre de Laurent Mauvignier », Alice Laumier relève ainsi :

« L'écriture du coup, l'expérience du choc s'installent indéniablement du côté des corps. L'événement est d'abord ce qui arrive au corps, ce qui s'inscrit dans la chair avec violence. On peut penser au corps torturé du médecin dans *Des Hommes*, à la violence des soldats lors de leurs traversées des villages ou au corps du jeune homme sur lequel s'abattent les coups des vigiles dans *Ce que j'appelle oubli*. L'écriture de L. Mauvignier ne fait pas l'économie de cette horreur de l'événement qui en est sa matérialité même⁴⁷⁶. »

De fait, le récit du passage à tabac d'un anonyme par des vigiles dans *Ce que j'appelle oubli* convoque une réalité crue. Le lexique des humeurs⁴⁷⁷, comme la métaphore de la canette⁴⁷⁸ participent d'un accent mis sur la fragilité de l'individu pris dans l'état d'une violence dont il ne saisit ni les motifs ni les ressorts.

Il en va de même dans le récit de l'effondrement du stade du Heysel. Le parti-pris du gros plan y participe d'une poétique de l'éclat, et donne à voir des corps morcelés, des êtres brisés : « [...] des yeux, des visages, des bouches, des épaules et des corps entiers et les premiers visages, le sang et la frayeur sur les visages, mais est-ce que ce sont encore des visages ou les lambeaux d'une chair effrayée, battue, retournée, »⁴⁷⁹. En usant du plan serré, du bougé ainsi que d'une esthétique de l'énumération qui donne à voir les corps en leurs fragments multiples, l'écrivain proclame l'Histoire comme pure force d'aveuglement et de démembrement : non pas

⁴⁷⁶ Alice Laumier, « Coups et après-coups dans l'œuvre de Laurent Mauvignier », *Écrire le contemporain, sur l'œuvre de Laurent Mauvignier*, Michel Bertrand, Alberto Bramati, (dir.), *op. cit.*, p. 57.

⁴⁷⁷ « [...] combien il a fallu pour qu'à l'intérieur de lui tout explose et qu'il vomisse sur la dalle de béton son sang et sa bière ? », Laurent Mauvignier, *Ce que j'appelle oubli*, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁷⁸ « [...] combien de coups pour ne plus entendre son corps se froisser comme une canette écrasée sous les doigts ? », *ibid.*

⁴⁷⁹ Laurent Mauvignier, *Dans la Foule*, Paris, Minuit, 2006, rééd., collection Minuit double, 2009, p. 134.

ce qui fait sens dans un mouvement ordonnancé mais ce qui est chaos⁴⁸⁰. L'insistance sur le terme « visage » – quatre fois répété sur ces trois lignes – marque l'ampleur de la perte : avec les figures défigurées c'est l'identité entière qui vacille. Le brouillage induit par la foule qui arrache les corps à leur complétude pour donner à voir une masse multiple, un désordre de chairs comme un puzzle défait, ne s'accompagne pas que de la douleur délinée par le lexique pathétique – le sang, les lambeaux –, il engage ce faisant une vision de l'Histoire comme force tragique.

De fait, le mouvement dans lequel s'origine tout ce déploiement de violence c'est celui de la chute. Dans *Ce que j'appelle oublié* tout bascule quand lors du tabassage la victime est mise à terre (« [...] au bout de combien de coups il est tombé, quel coup plus qu'un autre l'a fait vaciller et basculer⁴⁸¹ »), tandis qu'au sein de *Dans la foule* Tana sait Francesco perdu dès lors qu'il choit. Du reste la chute du personnage fait écho dans le récit à celle d'une part du stade lui-même. Cette même verticalité douloureuse, cette gravité qui préside au mouvement des corps vers le sol – où ils seront molestés, piétinés, tués –, est originellement au travail à une toute autre échelle dans la superstructure. La catastrophe qui propulse les corps dans les travées des gradins, les couloirs du stade et l'espace sanctuarisé de la pelouse, s'observe sans comprendre. L'effacement du narrateur transparait dans le floutage de la description et l'indéfinition des termes. Il trouve un écho, comme en miroir, dans le regard des policiers, eux aussi stupéfaits :

« [...] je ne vois que la masse qui s'effondre encore et qui a fini de rouler jusqu'à la pelouse. Quelque chose s'est effondré qui a fait comme un appel. Et la masse alors a suivi le mouvement et s'est engouffrée. Il y a eu comme un cri. Un souffle retenu. Et les policiers, devant, ne comprenaient pas, ils n'ont pas vu venir sur eux les corps écrasés, roulés, »⁴⁸²

La récurrence du motif est si certaine qu'elle ne peut être fortuite : Francesco répète à la mesure de son corps jeté à terre le mouvement du stade en son ensemble ; cependant que dans *Des Hommes* le sens de la guerre trouve à se dire dans l'infime de la trajectoire d'une voiture qui verse dans le fossé⁴⁸³. Sans jamais faire système, la vision historique de Laurent Mauvignier accorde l'effondrement du monde à celui des êtres, si bien que dans ses livres le tragique de l'Histoire se donne à lire à l'échelle d'un accident de voiture, ou d'un rayon de supermarché.

⁴⁸⁰ C'est également prégnant dans le récit du *tsunami*, Laurent Mauvignier, *Autour du monde*, *op. cit.*, pp. 35-38.

⁴⁸¹ Laurent Mauvignier, *Ce que j'appelle oublié*, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁸² Laurent Mauvignier, *Dans la Foule*, *op. cit.*, p. 118.

⁴⁸³ « Et puis elle a versé dans fossé [...]. », Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, *op. cit.*, p. 275.

En outre, l'écrivain s'accorde à une vérité d'ordre anthropologique. Cette béance qui s'ouvre sous soi et commande de choir, ce n'est rien moins que l'histoire du lien de l'humanité à la temporalité vécue comme un abîme ou un abysse. Gilbert Durand associe de fait le motif de la chute à l'angoisse archaïque du temps : « [...] l'angoisse humaine devant la temporalité nous semble devoir être fournie par les images dynamiques de la chute. La chute apparaît même comme la quintessence vécue de toute la dynamique des ténèbres [...] »⁴⁸⁴. » L'Histoire, c'est le récit de la chute : Satan, Icare, Adam et Eve, le Heysel ou Tana et Francesco pris dans ses travées, ou dans *Continuer* Sybille qui tombe dans un ravin. Dans le motif récurrent de l'effondrement⁴⁸⁵ Laurent Mauvignier investit à son tour une vision de l'Histoire comme catastrophe⁴⁸⁶.

La trajectoire de l'individu rejoint celle de l'Histoire entière dans cette œuvre qui n'est pas prise en défaut lorsqu'il s'agit de penser le présent comme le temps de l'ultime aggravation. Chez Laurent Mauvignier, ainsi que chez Marie-Hélène Lafon, l'Histoire est saisie en bout de course, dans le sentiment d'un épuisement de ses forces vives. Aux *Derniers indiens* dépeints par l'écrivaine répondent Feu-de-bois et Bergogne, derniers d'un monde révolu et qui avec eux s'achève. Le protagoniste d'*Histoires de la nuit* est tout à la fois celui qui perpétue et qui clôt une injustice pluriséculaire : « [...] héritier d'une longue lignée – fin de siècle, fin de race, fin de la fin – d'autant plus fixe et méchante qu'elle était l'aboutissement de plusieurs siècles de boue, de travail aux champs et pour lui, c'était sûr, de l'humiliation, de l'exploitation des uns et des autres [...] »⁴⁸⁷. » En Bergogne culmine l'iniquité faite aux hommes depuis la nuit des temps de demeurer les serfs d'une terre lourde et boueuse. Aussi, Ce sort fait par Laurent Mauvignier au présent, d'être le moment historique de la déchéance la plus achevée, participe d'un sentiment de temps si partagé qu'il est anthropologiquement vrai. Mircea Éliade relève en effet dans *Le Mythe de l'éternel retour* qu' :

« [u]n trait commun, en effet, rapproche tous les systèmes cycliques répandus dans le monde hellénisto-oriental : dans la perspective de chacun d'entre eux, le moment historique contemporain (quelle que soit sa position chronologique) représente une décadence par rapport aux moments historiques précédents. Non seulement l'Éon

⁴⁸⁴ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 122.

⁴⁸⁵ Ainsi que Sylvie Germain dans ses premiers romans, *Le livre des nuits* notamment.

⁴⁸⁶ « La chute étant d'ailleurs reliée, comme le remarque Bachelard [Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1943, p. 108.], à la rapidité du mouvement, à l'accélération comme aux ténèbres, il se pourrait qu'elle soit l'expérience douloureuse fondamentale et constitue pour la conscience la composante dynamique de toute représentation du mouvement et de la temporalité. La chute résume et condense les aspects redoutables du temps, « [...] elle nous fait connaître le temps foudroyant. » [*ibid.* p. 353]. », Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., pp. 123-124.

⁴⁸⁷ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, op. cit., p. 32.

contemporain est inférieur aux autres « âges » (d'or, d'argent, etc.) mais, même dans le cadre de l'âge actuel, l'« instant » dans lequel vit l'homme s'aggrave à mesure que le temps passe⁴⁸⁸. »

4. *Terreur de l'Histoire*

De son endroit fait de grands noms – les marches d'Attalus sur Rome dans l'*Empereur d'Occident* –, à son envers modeste de destins oubliés, l'Histoire occupe une place prépondérante dans l'œuvre de Pierre Michon. Cet écart est commenté par la critique⁴⁸⁹, qui y décèle avec justesse les deux pôles antithétiques de l'écriture de l'auteur. Pour autant, l'écrivain se joue de l'Histoire : celle-ci est moins au sein de son œuvre l'objet inaliénable d'une vérité que le texte se devrait d'exhumer, que la matière malléable d'une prose aux enjeux plus vastes et qui se l'assimile. Ainsi le traitement singulier de l'Histoire par l'auteur tient-il davantage à la tension qui lie le poète à l'enquêteur qu'à la réhabilitation d'un envers obscur. Dans les *Onze*, mêlant à une documentation profuse un motif central inventé, Pierre Michon suspend une toile au Louvre, et s'autorise fantasmatiquement de la caution de Michelet pour étayer son canular. Dans son article « Amphithéâtre Michelet », Christian Jouhaud détaille le processus qui imbrique les textes comme pour mieux mystifier l'Histoire et le lecteur :

« Michelet inspire Michon, au sens le plus fort, Michon qui, ainsi inspiré, invente un Michelet qui aurait raconté ce qu'invente Michon pour transmettre à la manière de Michelet l'histoire des *Onze* représentée sur un tableau inventé. Autrement dit, une historiographie inspire un romancier qui met en scène une page d'histoire jamais écrite, laquelle évoquerait ce que le romancier raconte à la manière d'une historiographie. »⁴⁹⁰

Les jeux d'emboîtement se multiplient si bien que l'Histoire se dissout dans la littérature. Si Pierre Michon ordonne un tel dispositif, c'est certes par malice espiègle, et goût du canular, mais aussi et surtout pour opérer un renversement de l'ordre usuel des valeurs ; et la singularité du traitement de la matière historique tient en définitive davantage chez l'auteur à la désinvolture affichée – voire revendiquée – du lien avec le réel, qu'au choix clivé des figures élues par le récit. Ainsi, commentant le travail de l'histoire que Pierre Michon met en œuvre dans *L'Empereur d'Occident*, Caroline Callard remarque que : « La vérité du récit se dresse contre celle de l'histoire, en toute tranquillité, sans ruse ni stratagème : Pierre Michon

⁴⁸⁸ Mircea Éliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, *op. cit.*, pp. 151-152.

⁴⁸⁹ Cf. Dinah Ribard, « L'écriture historique de Pierre Michon, la parole et la vision », « Pierre Michon historien », *Critique*, n°694, mars 2005. Actes de la journée d'étude « Pierre Michon et l'Histoire », sous la direction d'Alain Viala, Paris-Sorbonne, 20 mars 2004. pp. 188-189.

⁴⁹⁰ Christian Jouhaud, « Amphithéâtre Michelet », *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, pp. 279-280

pratique moins le « mentir-vrai » que le mensonge avéré⁴⁹¹. » Ce mensonge est plus qu'un dévoiement arbitraire des faits tels qu'ils furent ; davantage une poétique de l'Histoire :

« Le poète partage avec l'historien une même activité sépulcrale. Il travaille sur des morts, dans les grottes, au plus près des sources. Or, si les régimes de rachat auxquels obéit l'activité de l'un et de l'autre les séparent vertueusement, il semble qu'à l'occasion de conjonctions mystérieuses dont nous ne savons rien, le premier puisse, sans changer d'habit, prendre le rôle du second⁴⁹². »

Tous deux psychopompes – « Pierre Michon est un écrivain psychopompe », écrit Bruno Blanckeman dans « écrire à contretemps⁴⁹³ » –, le poète et l'historien ont en partage cette fouille des strates du temps qui, exhumant les morts, déchiffrent des vies. La poétique de l'Histoire chez Pierre Michon est ainsi tout à la fois une archéologie et une anthropologie : le retour au temps premiers que constituent les *Vies minuscules* puise à des sources plus anciennes encore, et des *Grands Dieux* à Lascaux l'écrivain s'attache à remonter à l'origine de l'art et de l'univers. L'Histoire telle que Pierre Michon la met en œuvre dans ses textes est davantage une anthropologie, appliquée à la recherche des forces à l'œuvre depuis les commencements du monde, qu'un récit d'étapes ; l'Histoire moins la ligne droite d'une avancée que la manifestation répétée de mêmes pulsions archaïques. Claude Lévi-Strauss distingue, en regard de l'Occident qui lit le temps comme un chemin de progrès accumulant les expériences passées : « [...] Chaque innovation, au lieu de venir s'ajouter à des innovations antérieures et orientées dans le même sens, s'y dissoudrait dans une sorte de flux ondulant qui ne parviendrait jamais à s'écarter durablement de la direction primitive⁴⁹⁴. » L'écriture de l'Histoire de Pierre Michon verse de ce côté-ci : chaque événement y manifeste les mêmes passions tristes, chaque volonté s'y inscrit dans un semblable fond archaïque.

L'œuvre de Jean Rouaud témoigne d'une profonde inquiétude dans son rapport au temps ; la lecture que l'écrivain fait de l'Histoire récuse toute idée et progrès et se plaît à défaire par l'absurde la rêverie positiviste : les camps du XX^{ème} siècle sont à l'idée d'une Histoire aux promesses de lendemains qui chantent un démenti en forme de cri de fauve. Chez Marie-Hélène Lafon le travail du texte est dicté par l'urgence d'enregistrer un présent au bord du précipice du temps ; aussi l'écriture s'attache-t-elle à consigner la terre natale et ses habitants, dans le souci

⁴⁹¹ Caroline Callard, « Le poète et l'historien, un art du kidnapping », « Pierre Michon historien », *Critique*, n°694, *op. cit.*, p. 175.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 186.

⁴⁹³ Christian Jouhaud, « Amphithéâtre Michelet », *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 283.

⁴⁹⁴ Claude Lévi-Strauss, *Race et Histoire*, Gallimard, Paris, 1987, rééd. coll. « Folio essais », 2002, p. 33.

avoué de conjurer l'érosion promise. La force de l'écriture de Laurent Mauvignier tient quant à elle à ce qu'elle se donne au plus près du singulier, au plus bas et au plus serré du plan. Des poings frappant un homme à terre, des pieds foulant des corps recroquevillés : dans cette étroitesse qui donne à voir le réel jusque dans son grain le plus grossier et sa trivialité la plus crue, il y a l'occasion de toucher à l'universel, d'embrasser une vérité d'ordre anthropologique. Ainsi, ce que l'écrivain nous donne à voir en plan serré, c'est la nature humaine – violente –, et sa condition – tragique. Enfin chez Pierre Michon l'écriture opère d'abord un travail de sape : défaire l'Histoire de ses prétentions à énoncer des vérités hors de l'homme et de ses affects, abolir l'horizon trop complaisant d'un lendemain qui chante. De *l'Empereur d'Occident* aux *Onze*, une même vérité s'énonce ; depuis les commencements jusqu'aujourd'hui les mêmes rêveries épiques et les mêmes volontés animent l'Histoire, qui ne saurait se comprendre sans l'anthropologie.

b. Les systèmes du Temps

« Par contre, comme nous allons le voir à l'instant, l'humanité archaïque se défendait comme elle le pouvait contre tout ce que l'histoire comportait de neuf et d'irréversible⁴⁹⁵. » La phrase par laquelle Mircea Éliade conclut dans *Le Mythe de l'éternel retour* son chapitre « Archétypes et répétitions », pour introduire celui intitulé « La régénération du temps », dit bien la nécessité d'ordre anthropologique qu'il y a à conjurer le pouvoir d'un temps primitivement éprouvé comme fatalité. Tout comme dans les sociétés archaïques les rites permirent de mettre en échec le sentiment tragique, en conférant au temps l'aspect circulaire de ce qui fait retour, les écrivains qui composent notre *corpus* travaillent à inscrire le temps dans des systèmes à même d'exorciser la force mortifère de l'Histoire. Ainsi, de même que chez Pierre Michon, les écrits de Marie-Hélène Lafon, figurent-ils effectivement le temps sur le versant sacré du rite. Par sa périodicité cyclique, le rituel fait échapper le temps à la représentation d'une ligne droite ; tout au contraire le rite fait retour, regarde vers le temps des commencements. L'écriture de l'autrice d'*Histoires* se présente de fait pour partie comme une ethnologie des us et coutume d'un monde paysan sur le déclin. Enregistrant des cérémonies, sanctuarisant ou profanant des rituels, l'écriture plonge dans le mythe et la théologie, et s'attache aux symboliques qui questionnent et représentent l'origine du monde. Jean Rouaud travaille aussi les images de ce temps ritualisé, et convoque dans ses récits spirales toutes les

⁴⁹⁵ Mircea Éliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, *op. cit.*, p. 64.

figures qui permettent de prendre le pouvoir sur un temps tantôt procrastiné, et tantôt revenu. Enfin, si chez Jean Rouaud tous les moyens du récit sont mis en œuvre pour prendre le temps au jeu des méandres du récit – et inventer des chemins à même de mettre à mal sa force mortifère –, les détours et les retours qu’opèrent les textes de Pierre Michon ont précisément pour vocation, à l’inverse, d’exhiber à *contretemps* les moments sombres d’une Histoire terrifiante.

1. Rituels

Recommencer le temps : si le temps avance vers le gouffre et que la chute est imminente, alors mieux vaut élire du temps la forme rituelle, qui rejoue à l’envi l’avènement à soi et au monde. À la rengaine paternelle écrasante – cette *profération immobile* –, et au ressassement qui proclame l’avènement des temps sombres, Marie-Hélène Lafon oppose ainsi un Temps sacré. Rite commémorant comme en un déjà-vu l’origine secrète de l’univers, Mircea Éliade le définit ainsi :

« Une différence essentielle entre ces deux qualités de Temps⁴⁹⁶ nous frappe d’abord : *le Temps sacré est par sa nature même réversible*, dans le sens qu’il est, à proprement parler, *un Temps mythique primordial rendu présent*. Toute fête religieuse, tout Temps liturgique⁴⁹⁷, consiste dans la réactualisation d’un événement sacré qui a eu lieu dans un passé mythique, « au commencement ». »⁴⁹⁸

Marie-Hélène Lafon fait le choix d’écrire l’histoire de ce temps-ci, et engage par là même un rapport à l’Histoire intrinsèquement articulé au récit des commencements. L’écrivaine raconte de fait dans *Traversée* son avènement à l’écriture comme le surgissement dans le présent du passé archaïque : « Tout sera là, tout se lèvera et remontera du fond des âges, ceux des autres et les miens, parce que rien ne m’appartient et tout me parcourt de ce dérisoire trésor d’un pays [...]»⁴⁹⁹. » À l’imminence de la chute répond chez l’écrivaine la puissante remontée du fond des âges. Par bribes, par fragments, l’autrice saisit ainsi le monde qui lui est contemporain tel qu’il est cristallisé dans ses us et coutumes, et témoigne de gestes ancestraux : en ethnologue du présent elle dresse un tableau des rites et fait l’inventaire des mythes de sa tribu. Le recueil de nouvelles *Histoires* peut se lire dans cette perspective⁵⁰⁰. De « Liturgie » à

⁴⁹⁶ Juste auparavant, Mircea Éliade opère la distinction entre Temps sacré et Temps profane.

⁴⁹⁷ C’est le premier *nom* de l’œuvre, le titre de la première nouvelle publiée, cf. Marie-Hélène Lafon, « Liturgie », *Histoires*, Paris, Buchet-Chastel, 2015.

⁴⁹⁸ Mircea Éliade, *Le Sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁹⁹ Marie-Hélène Lafon, *Traversée*, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁰⁰ Si nous centrons ici l’étude sur le volume *Histoires*, tous les livres de l’autrice portent en vérité la marque de cette force du rite. Ainsi, par exemple, dans *Le Soir du Chien* de la réunion des cousins à la fin d’août dans la maison de famille. La scène revêt l’allure d’une cérémonie à la dimension tribale, archaïque : « [...] laissaient volontiers leurs filles assouvir, une fois par an, leurs envies tribales. Le dernier dimanche d’août, jour de la fête

« La Communion », le vocabulaire religieux – déplacé et travaillé sur un mode parodique – affirme la préoccupation du sacré et avec lui du temps ritualisé des cérémonies, tandis que le titre même du recueil proclame que la matière historique est à puiser dans une poétique du fragment et du singulier. Pas de système, encore moins d'idéologie de l'Histoire : le kaléidoscope de l'écriture éclatée des vies et des mœurs est le vrai motif de l'écriture historique de Marie-Hélène Lafon. Chacun y rejoint – confusément mais assurément –, dans l'intimité vécue du rite les cycles et les mystères des commencements du monde.

Le calendrier hebdomadaire occupe une place prééminente dans cette organisation d'un temps cyclique. Ainsi « Liturgie » s'ouvre sur l'évocation de la toilette dominicale du père : « Le dimanche matin, il fallait lui laver le dos⁵⁰¹ . » ; et dans *Mo l'incipit* porte sur le jour du soin : « Le jeudi était le jour des pieds ». L'écriture trouve sa porte d'entrée dans ces mentions, et quand ce n'est pas la nécessité du retour périodique de l'eau lavante, c'est la cadence du travail qui dicte le rythme des gestes et le rite des chasses. Ainsi dans « Brasse coulée » : « Les hommes vont toujours aux grenouilles un samedi soir parce que François qui a un bon poste chez Michelin revient exprès pour ça [...]»⁵⁰². » L'autrice évoque en outre dans *Traversée*⁵⁰³ son rituel propre des dimanches de l'enfance et de l'adolescence : « Je regarde, je regarde, je bois, debout campée, ou assise, adossée à certains arbres qui sont autant de haltes rituelles. Il y a du rite, c'est une muette célébration du dimanche après-midi, je ne le fais pas un autre jour, c'est un temps hors du temps⁵⁰⁴. » La scène s'inscrit véritablement dans un temps sacré qui fait l'objet d'une célébration et échappe au cours du temps qui passe. En marge du rituel catholique, mais très étroitement associé à ses codes, l'autrice formule une prière païenne du dimanche, fait une halte en forme de station heureuse, éprouve l'épiphanie d'accueillir le monde en soi ainsi qu'une boisson – Eucharistie immatérielle, sans vin ni hostie. La joie d'être au cœur du monde, en son centre vertical et horizontal⁵⁰⁵ – comme en une crucifixion joyeuse –, tient aussi à ce

patronale, était la date obligée de la célébration du rite. », Marie-Hélène Lafon, *Le Soir du Chien*, *op. cit.*, p. 60. Outre les épisodes évoqués ci-dessous, on peut également évoquer la perspective ethnologique de la nouvelle « Les mazagrans » (*cf.* Marie-Hélène Lafon, « Les mazagrans », *Histoires*, *op. cit.*, 2015) qui détaille l'usage de l'objet par la communauté des femmes et réactualise l'image ancienne du gynécée. On peut également signaler que – comme pour les grenouilles – il y a un « jour des taupes » (*cf.* Marie-Hélène Lafon, « Les taupes », *Histoires*, *op. cit.*). Enfin, les rituels qui accompagnent la cleptomanie de Jeanne dérochant des *effets de beauté* mériteraient à eux seuls une étude : « Les précautions qui entouraient chaque célébration appartenaient au rituel. Il ne semblait pas à Jeanne qu'elles lui eussent été dictées par le regard d'autrui. Elles étaient son œuvre, son chef-d'œuvre, au même titre que toute la cérémonie. », Marie-Hélène Lafon, « Jeanne », *Histoires*, *op. cit.* p. 97.

⁵⁰¹ Marie-Hélène Lafon, « Liturgie », *Histoires*, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁰² Marie-Hélène Lafon, « Brasse coulée », *Histoires*, *op. cit.* p. 249.

⁵⁰³ Marie-Hélène Lafon confesse également dans *Le Pays d'en-haut* qu'elle a une propension à être « horriblement ritualisée », Marie-Hélène Lafon, *Le Pays d'en-haut*, entretiens avec Fabrice Lardreau, *op. cit.*, 2019.

⁵⁰⁴ Marie-Hélène Lafon, *Traversée*, *op. cit.*, pp. 26-27.

⁵⁰⁵ *Cf. intra*, Deuxième partie : réinscrire le monde dans l'espace-temps, 2. Inscrire l'espace, b. Dialectique du centre et la périphérie.

mélange de sacre et de profanation qui permet un écart⁵⁰⁶. La jubilation est transgression et reprise, comme dans les scènes d'enfance si vives racontées dans *Histoires*.

Dans « La robe », le jeu de Paul et Isabelle – qui consiste à revêtir en son absence la robe de mariée de la mère, soit à profaner et honorer l'objet sacré – est ritualisé : « Le jeu de la robe de mariée se passe dans la chambre des parents, ils ne peuvent y jouer que dans cette pièce, quand ils sont à la maison pour au moins une heure⁵⁰⁷. » Le jeu se déroule dans un présent suspendu : il a son lieu dédié, sa durée nécessaire et sa procédure immuable. C'est Isabelle qui commence, on entre dans la robe par le bas (comme pour faire retour dans le ventre maternel : Paul dit qu'il *nage* dans la robe ainsi que dans la réminiscence d'une vie amniotique), on se dispute la place – et cela même est écrit d'avance : « Ils se disputent, La dispute est dans le jeu, juste avant la fin⁵⁰⁸. » La nouvelle « La tirelire » rapporte quant à elle une cérémonie qui duplique, comme son envers obscur, la prière vespérale. Les trois enfants adressent à la *bête* (une tirelire aux allures inquiétantes de chien-loup) des offrandes : « [...] ils veulent avoir le petit frisson quand elle glisse l'offrande dans la fente, c'est toujours elle qui le fait, elle dit qu'elle officie⁵⁰⁹. » puis formulent à son adresse la prière :

« Après l'offrande, on doit prier devant la tirelire. Ils récitent les deux prières dans l'ordre, leurs voix sont basses mais distinctes, la sœur écoute et vérifie qu'ils n'oublient rien, qu'ils ne se trompent pas. Elle leur a expliqué les mots difficiles ; sanctifié, offenses, entrailles⁵¹⁰. »

Figure diabolique voire satanique de la *bête*, magie noire d'une offrande que caractérise la souillure⁵¹¹, *fente* et *ventre* : les symboliques à l'œuvre mirent la mère virgine, *immaculée*, en son envers inquiétant et avili ; et pressentent les entrailles comme le lieu des offenses où se joue la scène de la sexualité. Ainsi traités, ces récits d'enfances ont force de fragments mythiques, ou de scènes théogoniques : ils racontent ou interrogent les commencements. La puissance symbolique mise en œuvre dans le récit se substitue à la préoccupation pour le temps qui passe, et fonde anthropologiquement la représentation de l'Histoire. Gilbert Durand pointe précisément dans son introduction à *Figures mythiques et visages de l'œuvre, de la*

⁵⁰⁶ Cf. Stéphanie Metrailler, « Un « magasin des antiquités catholiques » », *Tensions toniques, Les Récits de Marie-Hélène Lafon, op. cit.*, 2012.

⁵⁰⁷ Marie-Hélène Lafon, « La Robe », *Histoires, op. cit.*, p. 232.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 234.

⁵⁰⁹ Marie-Hélène Lafon, « La tirelire », *Histoires, op. cit.*, p. 242.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 243.

⁵¹¹ L'objet doit être pris dans une poubelle dans laquelle la main doit s'enfoncer : « [...] un coton-tige racorni, usagé mais presque propre, récupéré, en présence de la sœur, dans la poubelle de la salle de bains pas sur le dessus dans le fond ou au milieu. », *ibid.*, p. 242.

mythocritique à la mythanalyse que le mythe est le soubassement structurel de l'histoire telle qu'elle est placée *en l'homme* :

« Revenir à la préséance épistémologique du mythe – à ce que Comte appelait l'état « théologique » – c'est du même coup diriger la courbe du temps humain dans le sens d'une récurrence ou d'un retour, et c'est surtout faire jaillir l'histoire du centre même des structures de l'homme, placer l'histoire *en l'homme* et non l'inverse. »⁵¹²

L'œuvre de Marie-Hélène Lafon donne bien la préséance au très actif retour du mythique dans les jeux d'enfants : l'Histoire s'y donne alors à lire par le prisme du poétique du recommencement.

2. Figures du temps

Nous l'avons vu, tout comme dans l'œuvre de Marie-Hélène Lafon, l'Histoire se présente d'abord chez Jean Rouaud ainsi qu'une force accablante, une suite programmée de malheurs et de catastrophes : c'est une *martingale triste* comme le proclame l'*incipit* des *Champs d'honneur* qui dresse le récit d'une sombre *loi des séries*⁵¹³. Le narrateur du *Livre des origines* s'affronte à une histoire douloureusement entachée dont il subit dès l'enfance le double martyr : « celui des endeuillés et des disparus : les deux jeunes oncles à la guerre, le père, la tante Marie, le grand-père, le grand frère avant soi, la mère, puis des millions de morts dans des guerres qui tuent en masse⁵¹⁴. »

L'œuvre écrite de Jean Rouaud s'édifie contre ce temps qui tue, et se déploie pour faire échec aux disparitions en cascades, à l'hécatombe d'existences éprouvées comme sombres destinées. Dans la temporalité maîtrisée d'un récit qui joue des possibles du retour⁵¹⁵ l'écrivain exhume les figures familiales escamotées dans les méandres d'un XXème siècle qui fait coïncider l'acmé de la barbarie et celle de la technique – mettant par là-même à mal toute possibilité de lecture progressiste de l'Histoire. Ainsi, dans son étude sur *Les Champs*

⁵¹² Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre, La Sortie du XXème siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 190.

⁵¹³ En outre, le temps s'éprouve également comme tragique dans la *Martingale triste* du livre de la mère. Le récit des douleurs de l'engendrement est y de fait dominé par l'inventaire des maux de la grossesse et des dangers de l'accouchement. Du *petit cholérique* mort du choléra contracté à la maternité à la *fausse-couche* – la grossesse qui n'engendre rien qu'un sang sans lendemain –, *Pour vos Cadeaux* réédite ainsi au seuil de l'existence l'inventaire d'une sombre *loi des séries*.

⁵¹⁴ Sylvie Ducas, « Jean Rouaud. « La source noire » de l'écriture », *Recherches & Travaux* [En ligne], 97 | 2020, mis en ligne le 12 novembre 2020, consulté le 15 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/3207> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.3207>.

⁵¹⁵ « L'analepse, procédé narratologique fondamental de ce récit, est un moyen de ressusciter les morts. », Annick Jauer, *Les Champs d'honneur* de Jean Rouaud : écriture et résistance. « Existe-t-il un style Minuit ? », Michel Bertrand, Karine Germoni, Annick Jauer, dir., Presses Universitaires de Provence, 2014.

d'Honneur, Annick Jauer identifie-t-elle la dimension de résistance⁵¹⁶ d'un récit qui dans le même mouvement s'attache à dire la fragilité des vies minuscules brisées et la force colossale de la Grande Guerre. Le destin des petites gens et l'Histoire se mirent de l'*incipit* à l'*explicit* du livre⁵¹⁷ :

« La structure du roman mène à la Grande Guerre, – souvent évoquée en filigrane, bien avant la fin – en même temps qu'à la mort du père et cette construction fait clairement apparaître que la lutte engagée dans l'écriture de ce roman consiste en fait à renvoyer dos à dos le tragique de l'Histoire et celui de la vie des petites gens, des humbles⁵¹⁸. »

L'origine est un point de mire de l'écriture, qui par ses structures et son mouvement tout à la fois tend vers les figures évanouies et quête le commencement du drame⁵¹⁹. Ce qui est vrai des *Champs d'honneur* l'est aussi des *Hommes illustres*, et les deux textes mettent pareillement en regard l'éclat ressuscité des vies intimes et l'éclatement vertigineux d'un monde livré à l'arbitraire guerrier. Dans l'aveuglement du brouillard vert d'Ypres, comme dans le déluge de bombes tombé du ciel sur Nantes, réside la source noire d'une écriture⁵²⁰ qui sait que les commencements du monde procèdent de la violence et d'une confusion élémentaire chaotique⁵²¹.

⁵¹⁶ Résister ou reconstruire : dans son article consacré aux *Champs d'honneur*, Sabrina Parent montre – en empruntant un chemin d'analyse critique et un vocabulaire différent de ceux d'Annick Jauer – que : « [L]e roman roualdien manifeste une volonté de reconstruire. », Sabrina Parent, « *Les Champs d'honneur* de Jean Rouaud : de l'événement au fait », *Poétiques de l'événement. Claude Simon, Jean Rouaud, Eugène Savitzkaya, Jean Follain, Jacques Réda*, Paris, Garnier, coll. « Classique Garnier », 2011, p. 218.

⁵¹⁷ Au sujet de cet apparentement de l'histoire personnelle et de l'Histoire, on pourra également se reporter à l'étude d'Hervé Menou : « Il faudra aussi que le récit opère une intrication de la narration de soi et de l'héritage commun. Jean Rouaud est d'abord l'historien de sa famille et devient conséquemment l'historien d'une génération. Il faut bien accorder la plus grande importance à ce souci de *représenter* des vies illustres et modestes en même temps, de reconstruire une mémoire qui sans quoi pourrait tomber dans l'oubli. », Hervé Menou, « Écrire l'H/histoire », *Jean Rouaud, Les Fables de l'auteur*, *op. cit.*, p. 77.

⁵¹⁸ Annick Jauer, *Les Champs d'honneur* de Jean Rouaud : écriture et résistance. « Existe-t-il un style Minuit ? », *op. cit.*

⁵¹⁹ « Tel est bien le temps construit par le romancier dans toute son œuvre : le temps asymptote, temps en courbe reconstruit dans le roman se rapprochant sans cesse pour toucher à l'infini l'abscisse du temps passé, chronologique, réel. D'où un temps romanesque qui n'a rien de linéaire, aux rares prolepses, constitué presque uniquement d'analepses, un temps à rebours tendant vers un point du passé qui échappe à mesure qu'on en approche, mais qu'on approche malgré tout plus on fouille ce passé. », Sylvie Ducas, « Pour une écriture régionale et drôle ? Poétique du récit chez Jean Rouaud », *Jean Rouaud, Les Fables de l'auteur*, *op. cit.*, p. 171.

⁵²⁰ « Car la mort, et le deuil qui l'accompagne, n'ont d'intérêt que pour l'effort d'écriture qu'ils génèrent, où nicher un destin d'écrivain : paysage d'enfance triste et pluvieuse au début des *Champs d'honneur* construit en anamorphose dont jaillit à la fin du récit la plaine d'Ypres et ses gaz mortels, épopée désastreuse de soldats réduits à « tuer le vent » ; digressions et écriture sérielle, à rebours de la loi du malheur, défiant la chronologie du récit et la fatalité létale dans le mille-feuille de l'anamnèse » Jean Rouaud. Sylvie Ducas, « Jean Rouaud. « La source noire » de l'écriture », *op. cit.*

⁵²¹ Cf. *intra.*, Troisième partie : Les éléments pour recommencer le monde, 1. Duplicité du feu, a. Enfers du feu, ainsi que 2. Aspects de la terre, b. Terres lourdes et profondes, 2. Dans la terre.

Outre les scènes conclusives des deux premiers livres de Jean Rouaud, on trouve dans *Pour vos Cadeaux* une autre image du temps parcouru à rebours et éprouvé comme un empilement de désastres. Le temps géologique qui se découvre dans la poétique des strates accumule en ses couches la mémoire des drames et des morts. Dans le livre centré sur la figure maternelle, le narrateur fait état des travaux de réfection du centre-ville et détaille la mise au jour des strates qui se donnent à lire, à rebours, l'Histoire ainsi qu'un grand livre : « on découvrirait un empilement de strates, comme autant de pages grand format du livre d'histoire de la commune, se lisant de haut en bas [...] »⁵²². » L'inventaire qui suit alors ne déroge pas à la lecture d'une histoire qui ricoche de catastrophe en désastre : la suie et le sang, comme la ruine de la cathédrale et celle de l'espoir des Vénètes disent l'empilement des heures sombres et l'étagement des défaites : « les fondations noircies de l'église incendiée, le sang rose des Vendéens en déroute [...], une couche de ce vent tombé qui le soir venu ruina les espoirs des Vénètes [...] »⁵²³. » En outre, ces grands travaux d'excavations sont précisément ceux-là même qui fragilisent les fondations du magasin, ouvrent la voie aux inondations répétées du sous-sol, isolent l'édifice cerné de *tranchées*, et effritent les structures du bâti ainsi que la détermination maternelle. *In fine*, la remontée vers les origines (la liste se conclut par l'évocation des temps premiers, élémentaires et archaïques : « un filet fossile d'océan sur un lit de nacre »⁵²⁴) coïncide éloquemment avec l'effondrement d'Anne, et la découverte de l'origine avec la disparition de la mère.

3. Les orbés du temps

Pierre Michon rapporte pour sa part le cheminement de l'Histoire à une trajectoire éminemment courbe : cycles et orbés le disputent pour faire du livre le lieu et le moyen d'une archéologie. Être *contemporain*, être *de son temps*, c'est pour l'écrivain des *Onze* embrasser une poétique du temps dominée par l'image du retour. Le monde disparu revient à qui s'y plonge pour sauver ce qui fût, exhumer des décombres une figure évanouie, puiser dans le grand puits de la nuit noire un nom nimbé d'oubli. À l'empressement de l'époque contemporaine, « l'écrivain oppose la sollicitation d'une mémoire aux cycles longs, aux orbés innombrables, dont l'empan varie d'un livre à l'autre depuis un même trésor d'images investies d'affects »⁵²⁵. » La

⁵²² Jean Rouaud, *Pour vos cadeaux*, *op. cit.*, 171-172.

⁵²³ *Ibid.*

⁵²⁴ *Ibid.*

⁵²⁵ Bruno Blanckeman, « Écrire à contretemps », *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 283.

poétique de l'Histoire mise en œuvre dans les récits de Pierre Michon excède une lecture téléologique qui aurait pour horizon le progrès, et privilégie des représentations des passions.

Cette poétique de l'Histoire est ainsi plus qu'une ode au temps suspendu du souvenir, qu'un éloge de l'anamnèse ou une nostalgie : c'est un système du désastre, qui va à rebours pour se recentrer perpétuellement sur les moments de saccage, les champs de bataille sanglants, les nœuds gordiens du temps. S'il est net que : « Dans *Vies minuscules*, les phrases retiennent avec superbe le temps, l'étirent à l'envers de son déroulement, le replient sur lui-même dans des effets de spirale qui en contrarient le cours ou des jeux d'alentissement qui le suspendent⁵²⁶. » c'est donc pour donner à voir, comme au ralenti, le drame de destinées marquées au sceau du tragique – non pas pour figurer en images d'Épinal des clichés du temps perdu. Ainsi le départ d'Antoine, ou les enfants tôt disparus dans « Vie de la petite morte » *replient*-ils singulièrement le temps sur ces *contretemps* tragiques. Le principe même du temps chez Pierre Michon est douloureusement désabusé.

Il échappe à l'idée d'un horizon salvateur et s'inscrit en faux par rapport aux grandes philosophies des systèmes historiques : « Historiens du progrès, comme Hegel ou Marx [...] procèdent tous de la même façon, qui consiste à la fois à répéter des phases temporelles constituant un cycle, et à la fois à contraster dialectiquement les phases du cycle ainsi constitué⁵²⁷. » Si Gilbert Durand pointe que le temps est apprivoisé chez ces auteurs par une pensée dialectique et contrastée, chez Pierre Michon cette perspective est abolie, violemment mise à mal au profit d'une pensée du temps qui n'obéit qu'à l'idée de répétition dénuée de sens d'une aspiration de l'humanité au désastre recommencée depuis l'origine du monde :

« L'Histoire et le tragique sont une seule et même chose, si on laisse tomber les interprétations, de type hégélien ou marxiste, de l'Histoire douée de sens. Et d'ailleurs, ces interprétations n'ont plus cours, je ne sais si c'est à tort ou à raison. L'Histoire nous apparaît, à nous postmodernes malgré nous, comme « un rêve raconté par un idiot, plein de bruit et de fureur, et qui ne signifie rien ». Un pur enchevêtrement de tragédies sans Dieu ni Grand Soir⁵²⁸. »

Pas de système dans lequel l'Histoire serait inscrite : ni principe causal sous quelque figuration divine que ce soit, ni horizon justificateur. Chez Pierre Michon le temps est sans début et sans fin, il n'avance pas : c'est une glaise lourde que la matière de l'histoire chez Pierre

⁵²⁶ *Ibid.*

⁵²⁷ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 406.

⁵²⁸ Pierre Michon, « Le sacré, la bête et le dieu », entretien d'Orianne Jeancourt Galignani avec Pierre Michon, *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, op. cit., p. 328.

Michon ; ce que Patrick Boucheron appelle en son vocabulaire *la nuit noire* et qui colle aux basques de l'auteur :

« Voici donc comment l'on peut travailler à devenir contemporains : en sauvant le passé. Rien alors n'est tout à fait perdu et le temps ne joue plus contre nous. Voici ce que j'aimerais crier à Pierre Michon, depuis ce Moyen-Âge qu'il a réinventé pour l'occasion, quand la nuit noire lui colle aux basques. Crier que le temps vient, qu'il est déjà venu, qu'il reviendra peut-être, mais que peu importe au fond puisqu'il ne fait pas de manière et n'a pas cette allure empesée qui fait les drapés solennels des tableaux d'histoire⁵²⁹. »

Contre le tragique d'une fin inéluctable d'avance programmée l'écriture de Marie-Hélène Lafon s'attache au temps sacré. L'écrivaine s'associe par leur transcription aux rites et aux mythes d'une enfance perdue qui cherche dans ses cérémonies – en sanctifiant et transgressant – le ventre de la création. de la même manière Jean Rouaud s'affronte au tragique de l'Histoire. Dans *Les Champs d'honneur* et *Des Hommes illustres* le commencement du Monde est un point de mire en forme d'aporie si bien que les fragments épars des vies *éclatées* qui font le *Livre des origines* surgissent dans l'ombre déjà projetées des deux guerres – la *Grande* et la *seconde*. Le récit s'érige contre ce temps éprouvé comme force morbide : par ses retours et ses *passages*, ses strates et ses *suspens*, ses miroirs et ses *reprises*, le texte joue des multiples potentialités structurelles de l'écrit pour faire échapper les figures évanouies à l'oubli et ressusciter les disparus. Pierre Michon propose quant à lui une poétique du *contretemps* qui comme celle des autres auteurs qui composent notre *corpus* utilise les moyens de la littérature pour ressusciter un passé évanoui ; c'est pourtant aux environs des blessures les plus vives et des drames les plus noirs que travaille chez lui une écriture du désastre. De fait, son œuvre adosse la vision de l'Histoire à une anthropologie violente et désabusée.

c. L'Histoire déborde du temps

Enfin il arrive que l'Histoire déborde du temps – soit qu'elle s'infiltré jusque dans le présent, ou soit que, porteuse de vérités anthropologiques valables de tous temps, elle fasse signe vers les commencements. Ainsi, quand Jean Rouaud et Pierre Michon s'attachent à l'évocation de la préhistoire, c'est en proclamant son indéfectible présence que Laurent Mauvignier dit la permanence de l'Histoire. De fait, l'écrivain articule l'évocation de l'Histoire à celle d'un présent qui en porte les traces. À rebours d'une conception de l'Histoire comme matière à même d'être saisie par un discours la circonscrivant, lui donnant sens ou mesure,

⁵²⁹ Patrick Boucheron, « Le temps vient », *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 253.

l'auteur de *Des Hommes* proclame l'existence du passé en tant qu'il affecte le présent. Avec ses sensations rémanentes et ses blessures toujours ouvertes, l'Histoire s'illustre ainsi chez l'écrivain par une poétique de l'*après-coup*. Chez Pierre Michon la création littéraire semble à même de supplanter dans son vaste affect la minutieuse enquête historique. Si « *Les Onze* ne sont pas de la peinture d'Histoire, c'est l'Histoire⁵³⁰ », c'est parce que la littérature inscrit dans le récit historique sa poétique des affects, ainsi qu'elle y manifeste sa prédilection pour l'anthropologie ; de fait *Les Onze* est davantage le nom d'un livre – qui existe bel et bien –, que celui d'un tableau. L'Histoire selon Pierre Michon déroge aux grands systèmes bâtis par les philosophes du XIX^{ème} siècle, ceux qui rêvent de *Progrès* ou d'un *Grand Soir* : il ne s'agit pas pour l'auteur de regarder en avant l'avènement du monde à venir, mais de se retourner, de revenir sur ses pas pour regarder vers l'antichambre du monde : la grotte *préhistorique* où les appétits noirs et les rêves d'aubes claires sont déjà là, vivaces et efficaces. Alaric barbare ou Collot terrifiant puisent aux sources même de l'Histoire, ce temps des commencements où la pure violence coïncide avec la fondation. Chez Jean Rouaud aussi la vision du temps est remarquablement adossée à une vision d'ordre anthropologique. Le rapport de l'écriture à l'Histoire est ainsi remarquablement solidaire chez l'écrivain de sa préoccupation pour la *préhistoire* : dans ce temps d'avant l'écriture l'écrivain sonde l'éternité suspendue d'une origine qui échappe aux mots, mais aussi le mystère de l'avènement d'une langue première. La *préhistoire* est le silence originel qui précède le récit des commencements. Elle est aussi son envers et sa marge – elle est, paradoxalement sa limite et son berceau⁵³¹.

1. *Présent du passé*

L'œuvre de Laurent Mauvignier s'attache très tôt à l'évocation de la guerre d'Algérie⁵³². Si celle-ci constitue la matière privilégiée du récit *Des Hommes*, on en trouve la trace dès *Loin*

⁵³⁰ Pierre Michon, *Les Onze*, Lagrasse, Verdier, 2009, p. 132.

⁵³¹ Notre propos s'accorde ici avec celui de Laurent Demanze soulignant dans son livre consacré à Pierre Michon le tropisme des écritures contemporaines pour la préhistoire : « Source, origine, zéro : tels sont les mots qui magnétisent ces entreprises rebroussant le cours de l'histoire pour saisir ce qui lui échappe. Ces dynamiques régressives s'opèrent à rebours du temps, pour mettre la part de sauvagerie et de bestialité que dissimulent tant bien que mal les atours de l'histoire. [Le contemporain est travaillé par un vertige archaïque. Cette puissante rémanence préhistorique est sans doute l'un des paradoxes de notre époque [...]. Solliciter la préhistoire, c'est rompre avec une représentation linéaire et progressiste de l'histoire au cœur du projet moderne. Pensée postmoderne et vertige préhistorique se rencontrent étonnamment dans un même soupçon envers les grands récits de la modernité : au lieu de concevoir le mouvement de l'histoire comme une dynamique de progrès de la raison et de la technique, l'un et l'autre en montrent l'envers. », Laurent Demanze, *Pierre Michon, L'envers de l'histoire*, Paris, José Corti, 2021, pp. 135-136.

⁵³² C'est aussi le cas de l'œuvre de Marie-Hélène Lafon, incidemment, dans *Les Sources* : « Son frère aîné n'a pas fait le service et lui n'est pas allé en Algérie, comme les autres garçons de son âge, marcel, René, Michel, François,

d'eux : « Et même ce n'est pas si terrible, Jean finit toujours par dire, c'est toujours mieux que nous, bordel. La vision qui reste pour nous des corps pourris, étendus dans la nuit d'Alger⁵³³. » C'est ainsi d'emblée dans son lien avec une mémoire qui en garde l'empreinte sensorielle que la guerre d'Algérie apparaît. Dans son attachement avec le présent qu'elle hante, sur cette toile de fond nocturne d'une mémoire assaillie et à coups de réminiscences douloureuses, l'Histoire s'insinue dans l'aujourd'hui. Par les allers-retours entre deux époques, ce qui est phrase incidente dans *Loin d'eux* s'érige dans *Des Hommes* en système narratif :

« [...] par la structure même de l'enchâssement, l'attention des lecteurs est attirée vers ce qui unit les deux époques représentées dans le roman – le début des années 1960 et des années 2000. [...] la structure enchâssée du récit établit un parallèle entre le sort de Chefraoui et celui des harkis. À travers eux, c'est aussi la question de l'immigration qui sert de liant entre les deux époques explorées par le roman⁵³⁴. »

L'Histoire n'est donc pas saisie en tant que passé cristallisé, mais en tant que force toujours à l'œuvre dans le présent ; outre que rendue par un ensemble d'images en forme de kaléidoscope – selon la poétique de l'éclat qui caractérise dans une large mesure les livres de l'auteur –, elle n'est pas univoque, mais plurielle. Dans le récit, c'est le motif photographique qui condense cette conception de l'histoire comme ensemble éclaté d'images rémanentes. Quand dans le présent du récit Rabut se replonge dans le passé pour interroger le sens de la guerre, c'est sous la forme de photos que l'histoire resurgit : « [...] j'étais resté devant les photos. Et contrairement à ce que j'avais pensé en me disant, à quoi bon, je les connais toutes, je sais qu'aucune ne va m'apporter de réponses, qu'il n'y a pas de réponse et. Si⁵³⁵ » Les photographies sont ici ce qui reste de l'histoire, et qui ressuscitant la guerre se révèle susceptible de faire tomber Rabut⁵³⁶. Dans un article intitulé « Écrire / sentir la guerre dans *Des hommes* de Laurent Mauvignier », Jean-Yves Laurichesse souligne que les photographies conservées par Rabut dans une boîte ont un rôle équivoque d'écran, qui dissimule l'horreur monde mais fait également signe vers celle-ci : « La photo comme écran protecteur à interposer entre le regard et le réel insoutenable, mais aussi, malgré tout, comme témoignage [...]⁵³⁷. » Dans la

Louis, Paul. Les prénoms lui reviennent, et les visages, surtout celui de Paul qui a été tué là-bas. Les dates sont sur sa tombe, la première tout de suite à gauche en entrant dans le cimetière, elle les relit à la Toussaint, chaque année ; 22 avril 1937 - 21 novembre 1958⁵³². », Marie-Hélène Lafon, *Les Sources*, op. cit., p. 51.

⁵³³ Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, op. cit., p. 24.

⁵³⁴ David Vrydaghs, « Polyphonie et dispositifs narratifs dans *Des Hommes* de Laurent Mauvignier », *Écrire le contemporain, sur l'œuvre de Laurent Mauvignier*, Michel Bertrand, Alberto Bramati, (dir.), op. cit., p. 87.

⁵³⁵ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, op. cit., p. 258.

⁵³⁶ « Moi, je me disais, je suis là, j'ai soixante-deux ans et dans ce salon, là, à presque quatre heures du matin, je regarde des photos et mes yeux, les larmes, la gorge nouée, je me retiens pour ne pas tomber [...]. », *ibid.*

⁵³⁷ Jean-Yves Laurichesse, « Écrire / sentir la guerre dans *Des hommes* de Laurent Mauvignier », *Écrire le contemporain, sur l'œuvre de Laurent Mauvignier*, Michel Bertrand, Alberto Bramati, (dir.), op. cit., p. 51.

compulsion des images, le narrateur éprouve en même temps sa vacuité et son aliénation, il s'éprouve simultanément évidé et hanté :

« [...] j'avais besoin en regardant les photos d'aller de plus en plus vite, soudain, comme si je manquais d'air, de respirer, et je les ai regardées toutes une fois, puis deux, puis certaines j'ai voulu les regarder encore, et rien, jamais rien. J'ai été envahi par un grand vide, la sensation d'un grand vide, un grand creux. Et pourtant j'essayais de me rappeler. Pourtant il y avait des odeurs de paille brûlée et dans mes oreilles des cris, dans mon nez l'odeur de poussière et, devant moi, des chemins, des regards apeurés mais c'était où, ça, quelles photos, aucunes, trop occupées les photos à me dégager de tout, comme les choses qu'on a rapportées [...]»⁵³⁸. »

Par synesthésie les images ressuscitent les odeurs et les cris, si bien que la guerre s'introduit sensoriellement dans le champ du présent, affirmant là encore que l'Histoire s'éprouve par le prisme du corps⁵³⁹, dans l'impensé confus des sens que le *trauma* sature⁵⁴⁰ : « Écrire la guerre par la restitution impitoyable du sensible, comme le fait Laurent Mauvignier dans *Des Hommes*, c'est rappeler que la mémoire de la guerre, inscrite au plus profond du corps, est une hantise sans fin⁵⁴¹. » Aussi, comme le présent ne saurait se satisfaire de l'oubli, l'œuvre s'érige dans la nécessité de sa posture impliquée. Le dispositif énonciatif polyphonique si caractéristique de l'écriture de l'auteur multiplie les instances d'où se dit l'événement passé :

« Cette 'prise de conscience'⁵⁴², cette 'interpellation'⁵⁴³ sont autant de réponses à l'actuel en le minant de l'intérieur à partir de ce qu'il tient pour inactuel, périphérique ou marginal. Dans ce contexte, l'effet d'après-coup visé par le récit serait la formation d'un regard qui tirerait de la négativité des événements, de leur caractère disruptif, une puissance critique susceptible de résister à l'aplanissement *a posteriori* des événements en une synthèse signifiante rétrospective. Ce refus d'une relecture stable du passé est notamment mis en œuvre à travers l'inclusion de toutes ces voix autres dans *Ce que j'appelle oublié*⁵⁴⁴. »

⁵³⁸ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, *op. cit.*, pp. 260-261.

⁵³⁹ Pendant de cette poétique sensorielle de l'Histoire mise en œuvre dans les livres de l'auteur, la récusation dans *Autour du Monde* de l'Histoire muséifiée. Forme fossile et mensongère, figuration menteuse, la mise en scène muséale des objets à Jérusalem est une représentation trompeuse : « Une rue qui va du passé à ce maintenant où l'ombre portée d'un avant hypothétique vient faire, en creux, sa propre figuration. L'impression d'errer dans un film en noir et blanc, dans des décors de cinéma. D'être enfermé dans le délicat liseré jauni d'une minuscule photographie sépia et craquelée d'avant-guerre. Une fausse vie qu'on convoque pour la répudier et l'enfermer dans la naphthaline d'une mort de carton-pâte. Une bicyclette suspendue par des câbles qui flotte au-dessus des têtes comme dans un conte pour enfants. Le portail d'Auschwitz. Le travail libère suspendu lui aussi comme une devise magique à l'entrée d'un paradis cynique, dans un ciel laiteux éclairé par des spots blancs. », Laurent Mauvignier, *Autour du Monde*, *op. cit.*, p. 121.

⁵⁴⁰ Il en va de même pour Sybille et sa vie onirique qui témoigne de ce qu'elle demeure hantée par l'attentat du métro Saint Michel dans lequel a péri son premier amour, Gaël.

⁵⁴¹ Jean-Yves Laurichesse, « Écrire/ sentir la guerre dans *Des hommes* de Laurent Mauvignier », *Écrire le contemporain, sur l'œuvre de Laurent Mauvignier*, Michel Bertrand, Alberto Bramati, (dir.), *op. cit.*, p. 52.

⁵⁴² L'autrice cite ici l'article de Bruno Blanckeman, « De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXI^{ème} siècle », in Catherine Brun et Alain Schaffner (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliqués*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2015.

⁵⁴³ *Ibid.*

⁵⁴⁴ Alice Laumier, « Coups et après-coups dans l'œuvre de Laurent Mauvignier », *Écrire le contemporain, sur l'œuvre de Laurent Mauvignier*, Michel Bertrand, Alberto Bramati, (dir.), *op. cit.*, p. 60.

2. Lascaux : anthropologie de la Terreur

Pierre Michon le dit à la fin des *Onze* : on en revient toujours à Lascaux. Le lieu où confluent les affects, où gît l'origine, où se concentre l'Histoire, c'est Lascaux : carrefour anthropologique de la naissance de l'art, Lascaux est un des noms de l'origine du monde, qui formule dans son écriture faite de bêtes le récit des commencements – certainement un récit de chasse sous la forme de grandes fresques, avec ses figures chevalines en ocres et sanguines. Pierre Michon annexe l'Histoire à ce nœud primordial, ce motif primitif : « Il est celui qui, dans *Maîtres et serviteurs* ou *Les Onze*, interroge la puissance d'interpellation d'un chef d'œuvre par sa seule capacité à disposer des formes et agencer de la matière, à donner forme à quelque archétype subsumant l'Histoire dans l'anthropologie⁵⁴⁵. » La vision du temps qu'impose l'œuvre est aussi bien dans les peintures de Goya, ou de Corentin ; eux qui sont autant d'avatars des premiers peintres et portent ainsi que leurs ancêtres à la toile de leur époque comme aux flancs rupestres de grottes des images héroïques et brutales. Aussi, dans son article Patrick Boucheron signale que la grotte préhistorique représente chez l'écrivain l'origine et le modèle d'une poétique de l'Histoire dominée par la Terreur : « *Les Onze* ne sont pas un livre sur la Révolution. C'est un livre sur Lascaux. La Terreur⁵⁴⁶. » La Terreur comme moment historique, mais surtout, donc, comme fondement anthropologique de l'Histoire.

Ainsi, les noms des onze membres du Comité de Salut Public sont nimbés de violence : Carnot c'est « le couperet, le canon⁵⁴⁷ », Prieur « se redit la chute noire de son drame, parmi des éboulis de basalte⁵⁴⁸ », Collot commande aux « bouches de canon chargés à mitraille⁵⁴⁹ » tandis que Barère a pour la mort un talent bien poétique, lui qui fût rebaptisé « Anacréon de la guillotine⁵⁵⁰ ». La Terreur, c'est contre l'idée de progrès la conviction du désastre comme force agissante. Dans *L'Empereur d'Occident*, cette force préside à la destinée d'Alaric : « Une force

⁵⁴⁵ Bruno Blanckeman, « Écrire à contretemps », *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, *op.cit.*, p. 285. Si Bruno Blanckeman pointe le rôle déterminant de la peinture, Laurent Demanze souligne quant à lui dans un article publié en 2014 que c'est tout autant la pluralité des moments historiques choisis par Pierre Michon pour ses récits qui aboutit à sacrer chez l'écrivain la prééminence de l'anthropologie sur l'Histoire : « Car ce n'est pas le passé comme tel qui requiert Pierre Michon, mais davantage de porter au jour des permanences et des invariants : en faisant varier les siècles et les époques, il s'agit de faire émerger le socle anthropologique qui nous fonde [...] ». Laurent Demanze, « Pierre Michon, L'Histoire en personne, Imagination et Histoire », *Imagination et Histoire, enjeux contemporains*, Devigne, Mathieu, Martinat, Monica, Mounier, Pascale et Panter, Marie (dir.), Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 65.

⁵⁴⁶ Pierre Michon, « Le sacré, la bête et le dieu », entretien d'Orianne Jeancourt Galignani avec Pierre Michon, *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 329.

⁵⁴⁷ Pierre Michon, *Les Onze*, *op. cit.*, p. 54.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 57.

surnaturelle le poussait à son corps défendant vers Rome, le faisait rouler à coups de pied dans cet abîme ou l'asseyait de force sur ce trône en lui broyant les épaules comme une harpie perchée⁵⁵¹. » L'élan qui engage aux massacres et aux sacres mêle dans une même pulsion le goût de la fin et celui du pouvoir ; ainsi que les onze, Alaric fut un tyran : « [...] on dit que comme Jéhu, comme Nabuchodonosor, il fut un fléau du Seigneur⁵⁵². » Les soldats à combattre lui furent une herbe à faucher : « il se réjouissait de ce grand nombre, car plus l'herbe est serrée, mieux la faux y mord ; et il lui plaisait d'être la faux⁵⁵³. »

3. *Préhistoires*⁵⁵⁴

L'histoire de Jean Rouaud regarde elle aussi vers les commencements. L'écrivain forme en ses récits préhistoriques des livres où l'interrogation sur les temps premiers s'articule à une réflexion sur le récit lui-même, les conditions de son surgissement et de son existence. La préhistoire est objet du désir d'écrire car elle est l'avant du monde écrit et connu par l'écriture, l'origine inconnue. Au cœur de ce qui lie la poétique du récit au mystère des commencements du monde, la préhistoire est un des noms de ce qui précède tout nom, un mot qui dit l'avant de tout mot. Aussi, la préhistoire est une figure de ce qui manque : « Car la préhistoire est ce qui manque, ce temps dont on connaît l'existence par les traces, mais qui est essentiellement absence. »⁵⁵⁵ En sa matière se projettent les hypothèses et les rêveries de l'écrivain qui sonde par le texte un monde où nul texte ne fut produit⁵⁵⁶.

⁵⁵¹ Pierre Michon, *L'Empereur d'Occident*, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁵² Pierre Michon, *L'Empereur d'Occident*, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁵⁴ L'attention à la préhistoire est une des lignes de force des écritures des années 1980 à aujourd'hui. Ainsi, évoquant Pierre Michon et Jean Rouaud – mais aussi Éric Chevillard, Jean-Loup Trassard et Claude Ollier –, Hannes De Vries relève que le moment contemporain se caractérise par une prédilection pour la mise en récit de la préhistoire : « [...] la matière préhistorique se retrouve une autre fois au cœur de la fiction, cette fois à la fin de ce même siècle, si bien qu'on peut considérer qu'il s'agit là d'une reviviscence du récit préhistorique. En dépit de leur diversité, plusieurs textes contemporains accordent en effet, de manière plus ou moins prégnante, une grande attention à des événements, des personnages ou des traces de la préhistoire. », Hannes De Vriese, « L'art d'être moderne dans le récit préhistorique. Une archéologie du paysage (Chevillard, Michon, Ollier, Rouaud, Trassard) », Laurichesse, Jean-Yves, Vignes, Sylvie (dir.), *États des lieux dans les récits français et francophones des années 1980 à nos jours*, Paris, Garnier, coll. « Classique Garnier », 2018, p. 33.

⁵⁵⁵ V. Chalamov, *Récits de la Kolyma*, cité par Rouaud, Jean Rouaud, *La Splendeur escamotée de frère Cheval, ou Le secret des grottes ornées*, Paris, Grasset, 2018, p. 179.

⁵⁵⁶ « [...] la préhistoire apparaît surtout comme ce temps de non-écriture, temps où il ne peut y avoir ni récit ni histoire. Limite de l'écriture, limite aussi de la connaissance, la préhistoire acquière toute sa valeur, toute sa force expressive, lorsque [...] ce vide devient une manière d'appréhender les limites de l'interprétation, de l'expérience et de la possibilité de raconter. », Dominique Vaugeois, « Le « préhistorique » et l'écriture de la fiction contemporaine », *Le roman français au tournant du XXI^{ème} siècle*, sous la direction de Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre, *op. cit.*, p. 182.

Tout récit *préhistorique* s'affronte ainsi à une difficulté fondamentale. Dans son article portant sur l'écriture du moment préhistorique dans les fictions contemporaines au tournant du dernier siècle, Dominique Vaugeois pointe le paradoxe d'entreprises qui visent à former le récit d'avant la naissance du récit :

« La préhistoire, c'est, bien sûr, d'abord cette période archéologique déterminée [...]. C'est ce qui précède l'Histoire, celle de la civilisation humaine, qui commence avec les premières écritures. Mais « histoire » sans majuscule, c'est aussi le produit d'un « récit ». Par conséquent, « préhistoire » sans article signifie plus généralement ce que qui se place avant l'histoire, c'est à dire avant le récit. Il y aurait ainsi un paradoxe intrinsèque à tout projet d'écrire la préhistoire, puisqu'elle est ce qui précède la possibilité même de toute histoire⁵⁵⁷. »

Pourtant, ce moment impossible qui se dérobe à toute narration n'est pas que l'antithèse du récit, sa négation. La préhistoire est aussi antichambre de l'Histoire, et dans l'obscurité de l'innomé la langue scripturale s'élabore : « Mais la préhistoire ne se définit pas seulement de façon négative, comme ce qui résiste à la mise en histoire. C'est aussi le présupposé de toutes les histoires, l'avant d'où naît le récit⁵⁵⁸. » La préhistoire est donc à Jean Rouaud l'occasion de penser l'avant du monde écrit, et le commencement de l'écriture du monde. De fait, l'écrivain interroge assidûment la naissance de l'écriture, et avec elle la charnière qui fait basculer la préhistoire dans l'Histoire, le temps dans le récit. Le mystère de l'origine de l'écriture est l'enjeu premier de *La Splendeur escamotée de frère Cheval* : l'écrivain y dépeint l'homme inventant la naissance du récit pour représenter l'énigme du commencement du monde. C'est le galet d'Étiolles qui cristallise dans le texte cette réflexion sur l'origine du récit : « Cette pierre a son mot à dire⁵⁵⁹. » L'analyse des motifs portés sur la pierre, mais aussi de l'endroit où elle fut découverte, est l'objet d'une interprétation méticuleuse et filée tout au long du livre. C'est que le galet recèle le premier, le plus répandu et le plus intemporel des récits de la création du monde :

« Car de Chauvet à Lascaux on évolue dans un système commun de représentation du monde. Sans cette permanence d'une même pensée, d'un même système de croyance, d'un même *récit fondateur*⁵⁶⁰, on se serait vite lassé de dessiner les mêmes chevaux. »⁵⁶¹

⁵⁵⁷ Dominique Vaugeois, « Le « préhistorique » et l'écriture de la fiction contemporaine », *Le roman français au tournant du XXIème siècle*, sous la direction de Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre, *op. cit.*, p. 174.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 177.

⁵⁵⁹ Jean Rouaud, *La Splendeur escamotée de frère Cheval, ou Le secret des grottes ornées*, *op. cit.*, p. 143.

⁵⁶⁰ C'est nous qui soulignons.

⁵⁶¹ Jean Rouaud, *La Splendeur escamotée de frère Cheval, ou Le secret des grottes ornées*, *op. cit.*, p. 146.

Le récit fonctionne pendant vingt-cinq mille ans sur un territoire infini. En cette archéologie de l'écriture qu'est l'écriture herméneutique du *galet*, l'auteur cherche la langue première, mère de toutes les langues : « Est-ce à dire que le galet d'Étiolles, comme la pierre de Rosette, par une lecture comparée, nous permet de retrouver la langue-mère qui a développé cette pensée^{562 563} ? » Dans cette remontée aux temps premiers le récit interroge ce qui fonde la relation entre le monde et son écriture : « Le préhistorique, la préhistoire sont alors, semble-t-il, la conséquence – et ou peut-être le moyen – d'une approche de l'écriture qui cherche à renouveler, à repenser la relation au monde et à l'invention fictionnelle⁵⁶⁴. »

Soit qu'elle vienne se ficher par éclats dans le *monde présent*, soit qu'elle soit une vérité intemporelle, l'Histoire excède le temps. L'écriture de Laurent Mauvignier édicte ainsi que le passé se mêle au présent, non comme fond archaïque à sonder mais comme ombre projetée sur l'aujourd'hui, l'Histoire et son désastreux mouvement de chute commandent alors chez l'écrivain de *Des Hommes* une éthique politique – nous y reviendrons. L'œuvre de Pierre Michon place quant à elle le récit des commencements – qui s'ordonne chez lui selon une poétique des images chargées d'affects – au cœur de sa conception de l'Histoire : en substituant à l'horizon téléologique la force de l'anamnèse, et la prédilection pour les archétypes anthropologique, l'auteur écrit à rebours et saisit dans ses images l'homme à sa source double : désastreuse et démiurgique. Chez Pierre Michon, la terreur de l'Histoire est ainsi inversée en Histoire de la Terreur. Que ce soit à la préhistoire qu'il faille revenir, c'est aussi ce que dit du reste l'œuvre de Jean Rouaud : dans cette antichambre de l'Histoire qui se déroule sans récit pour la dire réside s'ourdit la création de l'écriture, juste avant que le monde ne commence avec son récit.

2. INSCRIRE L'ESPACE⁵⁶⁵

⁵⁶² Cette « pensée » est exprimée plus haut dans le texte de Jean Rouaud : « Dans la langue des signes qui est une sorte de complément au parler magdalénien et que le parler magdalénien permet, ce qui implique que son vocabulaire et sa syntaxe étaient suffisamment développés pour élaborer un système de connaissance répondant aux questions qu'on est amenés à se poser devant des phénomènes aussi étranges que le défilé des nuages, les ombres du crépuscule ou l'arrêt-couperet de la mort. » Jean Rouaud, *La Splendeur escamotée de frère Cheval, ou Le secret des grottes ornées*, *op. cit.*, p. 143.

⁵⁶³ *Ibid.*

⁵⁶⁴ Dominique Vaugeois, « Le « préhistorique » et l'écriture de la fiction contemporaine », *Le roman français au tournant du XXI^{ème} siècle*, sous la direction de Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre, *op. cit.*, p. 179.

⁵⁶⁵ Sylvie Vignes et Jean-Yves Laurichesse notent dans leur avant-propos que des années 1980 à nos jours la littérature se caractérise par une préoccupation croissante pour l'espace : « Faire de plus en plus de place à l'espace, telle semble être une tendance assez générale de la littérature [...] », « Avant-propos », Laurichesse, Jean-Yves,

a. Espaces de l'angoisse

Ainsi que le temps, l'espace est d'abord convoqué par les écrivains qui composent notre *corpus* comme un motif d'inquiétude. Si à son commencement le monde est déjà une fatalité, le lieu natal, vide ou étréci, est de la même manière éprouvé de façon douloureuse. Ce qui est donné comme territoire à l'origine, c'est la nullité ou l'enclave. Ainsi, la géographie des livres de Laurent Mauvignier est d'abord celle de *non lieux* qu'habitent comme malgré eux les personnages. Maisons sans âmes et appartements standards dans des banlieues sans noms ou des zones périurbaines abâtardies, architectures répliquées en des aires reléguées, les lieux démentent à ceux qui les arpentent ou y séjournent le sentiment même d'une existence pleine et entière, et se signalent par leur douloureuse vacuité. Si, ainsi que nous le verrons, Marie-Hélène Lafon, Laurent Mauvignier et Pierre Michon parviennent à inverser l'espace de l'origine primitivement éprouvé comme clôture en un lieu d'élection à habiter comme un centre⁵⁶⁶, Jean Rouaud semble quant à lui former de la géographie dont il hérite un paysage plus exclusivement inquiétant. L'espace se caractérise ainsi chez ce dernier par ses frontières, ses limites. Quasi-circonscrit à la Loire inférieure – ou la Loire atlantique –, la géographie de ses récits est toute entière enclose dans cette étendue. Aussi, l'espace induit le sentiment constant de se heurter à des bornes, de s'affronter à des *terminus* : des culs-de-sac, des murs sous forme de falaises et d'océan, des périmètres enclavés, des routes qui ne mènent nulle part ou tournent en rond. Les signaux qui balisent le terrain sont des rébus difficilement déchiffrables ou des noms obscurs qui sonnent comme des menaces. L'espace se présente originellement chez l'auteur comme un *labyrinthe* proposant à la déambulation ces formes sans horizon de l'aller-retour, du zigzague, du tournoiement. Entre érosion et ruines, les paysages sont en outre significativement marqués par le temps qui passe et la destruction : sous le pays gît un Himalaya qui s'est mû à force de pluies térébrantes en la forme compressée d'un granit dur et lourd, sur les plaines dégagées le vent mange peu à peu les pierres dressées, et les bombardements n'ont laissé derrière eux que débris et décombres. L'espace est hanté par le délitement. Aussi, le remembrement de la Bretagne est un leurre : ce qui fut rapiécé de terres pour unifier le paysage a distendu les liens humains ; l'arasement des bocages a jeté aux quatre vents ce qui se tenait ensemble⁵⁶⁷.

Vignes, Sylvie (dir.), *États des lieux dans les récits français et francophones des années 1980 à nos jours*, op. cit., p. 7. Les écrivains qui composent notre *corpus* témoignent de manière remarquable de cette tendance.

⁵⁶⁶ Cf. *intra*, Deuxième partie : Réinscrire le monde dans l'espace-temps, 2. Inscrire l'espace b. dialectique du centre et de la périphérie.

⁵⁶⁷ « Comment regrouper ce qui est dispersé : les champs, les maisons, les animaux ? Comment disperser ce qui est regroupé : les générations, les mémoires ? », Jean Rouaud, *Des Hommes illustres*, op. cit., p. 43.

1. Non lieux

Dans un article intitulé « « Chez nous, à La Bassée », Le monde social de Laurent Mauvignier », Éric Bordas articule les analyses sociologique et géographique des récits de Laurent Mauvignier. En recourant au concept de *sociotope*, il lie condition sociale et espace habité. Le critique souligne ainsi que l'œuvre de Laurent Mauvignier élit des espaces relégués, qui vont de pair avec les portraits d'hommes et de femmes modestes. Le plus souvent, ses personnages habitent de petits appartements en HLM dans les banlieues, ou des pavillons exigus dans des ville ouvrières périphériques. Le premier des récits de l'auteur installe ainsi une typologie des lieux qui se retrouvera dans nombre d'autres textes : « Le monde social de la famille de *Loin d'eux* est structuré d'abord par un sociotope⁵⁶⁸ fondateur : la petite maison dans une toute petite ville en région ouvrière⁵⁶⁹. » Celle-ci « s'oppose à l'hypermacrosociotope à réalisation géographique qu'est Paris, la ville du travail et du pouvoir mais aussi du déracinement, de la distance⁵⁷⁰. » Ainsi que chez Marie-Hélène Lafon – singulièrement dans *Les Pays* –, que chez Pierre Michon – qui dépeint dans les *Vies minuscules* son angoisse des éditeurs *parisiens* –, et que chez Jean Rouaud dont l'enfance se déroule aux confins des terres atlantiques, la dichotomie entre un lieu d'origine habité dans un sentiment de relégation et la capitale est très sensible. Comme d'autres de leurs contemporains, les auteurs qui composent notre *corpus* ont ainsi *La province en héritage*⁵⁷¹, et Paris en point de mire. Cette tension entre centre et périphérie ordonne l'espace du récit et avec lui les lignes de vies des personnages⁵⁷², à l'image de celle de Luc, tendue entre ces pôles que tout oppose.

Aussi, la géographie de l'auteur recommence le monde depuis le chaos indémêlable de son aube. Outre qu'ils se définissent par leur dimension originellement périphérique, les lieux qu'habitent les personnages de Laurent Mauvignier se caractérisent par leur indéfinition même, leur bâtardise. Plus que de franches marges, ce sont des espaces médians, pesamment hybrides⁵⁷³. La narratrice d'*Apprendre à finir* suffoque de constater le caractère indéfectiblement *mêlé* de l'espace qu'elle habite :

⁵⁶⁸ Le concept de sociotope vient des sciences de la géographie, il complète l'idée de biotope en y adjoignant la précision du cadre de vie.

⁵⁶⁹ Éric Bordas, « Chez nous à La Bassée », *Laurent Mauvignier*, Karine Germoni et Jacques Dürrenmatt, (dir.), *op. cit.*, p. 61.

⁵⁷⁰ *Ibid.*

⁵⁷¹ Sylviane Coyault-Dublanchet, *La Province en héritage. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 289 p.

⁵⁷² Parfois, aussi, celles des auteurs.

⁵⁷³ Les « lieux » de Laurent Mauvignier se superposent dans une assez large mesure à ces « nouveaux lieux » que répertorie Jean-Yves Laurichesse : « La littérature développe ainsi la description de lieux que l'on a envie de qualifier de « nouveaux », qu'il s'agisse de lieux existant depuis longtemps mais à la représentation desquels elle

« Je veux autre chose, de l'air, il faut de l'air, de la campagne ou de la ville plutôt que cette cité qui n'est même pas la ville mais où on vit tous les yeux rivés sur la vie du voisin tellement on s'entasse, tellement on s'emmerde, et où on s'occupe à vivre comme tout le monde puisque tous on vit dans des maisons pareilles, cette cité qui n'est même pas la campagne et qui pue l'ennui autant [...]»⁵⁷⁴. »

L'espace désigné est celui de paradoxes malheureux : on y étouffe au milieu du vide, et on y éprouve une curiosité malade pour des vies dont sait par avance qu'elles se ressemblent toutes. C'est dans un chaos indéfini d'architectures répliquées à l'identique, tout à la fois nulle-part et n'importe où, qu'habitent les personnages de Laurent Mauvignier.

2. Culs-de-sac

Si l'écrivain d'*Apprendre à finir* fait du monde le territoire de lieux sans âme, Jean Rouaud inscrit pour sa part le malaise du rapport à l'espace dans une géographie originelle que tout caractérise comme une enclave. Ainsi à l'inquiétude du vide répond l'angoisse de l'impasse. Nous le verrons, le rapport à l'espace détermine du reste chez l'écrivain du *livre des origines* une manière spécifique de se mouvoir. Au seuil de *L'Invention de l'auteur*, Jean Rouaud emprunte à Montaigne un fragment des *Essais* : « Ai-je laissé quelque chose à voir derrière moi ? J'y retourne : c'est toujours mon chemin. Je ne trace aucune ligne certaine, ni droite, ni courbe⁵⁷⁵. » Ce qui chez l'auteur est vrai du temps l'est pareillement de l'espace : le chemin de l'existence n'est pas une ligne euclidienne tendue de la naissance à la mort, un parcours linéaire découvrant toujours au-devant l'enjeu même de sa course. Il faut faire retour, prendre avec soi l'incertitude du cheminement, consentir à revenir sur ses pas. Ainsi, comme pour le temps cycliquement apprivoisé, la géographie de Jean Rouaud se découvre à la suite du propos de Montaigne par des errances et des détours, des zigzagues et des retours.

C'est que l'étendue offerte est dominée par les clôtures et les césures, que les failles des paysages marquent les lignes de vie brisées. Ainsi dans *Pour vos Cadeaux* la vie de la mère se donne-t-elle à lire comme fracturée par une ligne de partage articulant irrémédiablement un avant et un après. Le mariage arrache la jeune fille à l'espace originel, ces plages royales qui

ne s'est jamais vraiment attardée, de lieux, souvent dysphoriques, parfois excitants, créés comme de toute pièce par les avancées technologiques et le changement des modes de vie, ou d'entre-deux sans vraie identité. Elle revisite également des lieux, ruraux ou citadins, largement décrits par les œuvres antérieures mais sur lesquels elle jette un autre éclairage, *dépaysant*, lié en grande partie à d'autres interactions. », « Avant-propos », Laurichesse, Jean-Yves, Vignes, Sylvie (dir.), *États des lieux dans les récits français et francophones des années 1980 à nos jours*, Paris, Garnier, coll. « Classique Garnier », 2018, p. 8.

⁵⁷⁴ Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, op. cit., p. 48.

⁵⁷⁵ Montaigne, *Les Essais*, « De la vanité ».

signent une appartenance sociologique à laquelle celle-ci est forcée de renoncer : « [...] elle avait réussi à convaincre sa nouvelle famille de renoncer à fréquenter Saint-Marc, Sainte-Marguerite, Pornichet, La Baule, nos plages royales [...]»⁵⁷⁶. » Situées *sur l'autre rive*, ces stations balnéaires appartiennent à une vie d'avant devenue inaccessible : « Car la Loire, il n'y a pas si longtemps, ne se franchissait que très loin en amont, sur les ponts de Nantes, l'estuaire formant une ligne de démarcation aussi nette qu'entre les îles de l'archipel des Galápagos [...]»⁵⁷⁷. » L'estuaire est frontière, et quoiqu'immédiatement proche à vol d'oiseau, l'autre rive est infiniment lointaine. Le détour imposé – les ponts de Nantes – signe la distance physique et symbolique entre les des côtés de la Loire et départage deux âges de la vie d'Anne⁵⁷⁸, distincts comme deux mondes⁵⁷⁹.

Si la géographie d'Anne est celle d'un détour trop grand pour permettre un retour, la poétique du mouvement pendulaire domine le récit *Le Monde à peu près*, et signale les impasses du fils. La symbolique temporelle redouble du reste la sémantique spatiale : la vie est rythmée par deux sorties, qui invariablement reviennent les jeudis et les dimanches. Le mouvement de balancier qui s'impose signale des lieux fermés, bornés par l'empêchement et la mort. Les balades du jeudi sont décrites comme un chemin de baignade sur le chemin de douane et le trajet à la régularité métronomique a la même absence de relief que la promenade d'un détenu⁵⁸⁰. La destination, en outre, est une clôture, une fermeture. La falaise, l'anse fermée et l'interdit collaborent à faire de la parenthèse de liberté tant attendue un « un bref sit-in⁵⁸¹ » entre « compagnons de cellule⁵⁸² » bien vite sommés de prendre le chemin du retour. La plage est du reste un lieu qui rétrospectivement s'associe à la mort, puisque l'adolescente qui déclenche chez le narrateur les premiers émois amoureux se révélera s'y être noyée à l'âge de seize ans⁵⁸³.

⁵⁷⁶ Jean Rouaud, *Pour vos cadeaux*, op. cit., p. 74.

⁵⁷⁷ *Ibid.*

⁵⁷⁸ Que le mariage forme une ligne de partage dans la biographie intime, c'est aussi ce que dit à sa manière Marie-Hélène Lafon au sujet d'Annie dans *Les Sources* : « Elle s'est séparée de la joie du printemps ; elle s'en souvient, ça n'est pas si loin, 1957, 1958, dix ans à peine, mais elle est comme fendue en deux⁵⁷⁸. », Marie-Hélène Lafon, *Les Sources*, op. cit., p. 64.

⁵⁷⁹ « Autant dire, entre le nord et le sud du fleuve – bien qu'à vol d'oiseau, c'est-à-dire de mouette et de goéland, la distance se franchisse d'un coup d'aile –, deux mondes. », Jean Rouaud, *Pour vos cadeaux*, op. cit., p. 75.

⁵⁸⁰ Les pensionnaires vont « le long du bord de mer en empruntant le chemin de douane », Jean Rouaud, *Le Monde à peu près*, op. cit., p. 106. Le chemin est étroit, pris entre mer et falaise. La procession est apparentée à celle de bagnards, si bien qu'un des élèves non pensionnaire est désigné comme ne faisant « [...] pas partie des compagnons de chaîne [...] ». », *ibid.* Du reste, le but de la promenade est un lieu dont la description marque le profond enclavement : « Quand après cinq kilomètres de marche on arrivait enfin à la plage choisie (au pied d'une falaise, une anse de sable fin fermée par la mer à marée montante) il était bien sûr interdit de s'aventurer sur les rochers », *ibid.*

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 107.

⁵⁸² Jean Rouaud, *Le Monde à peu près*, op. cit., p. 107.

⁵⁸³ « [...] ma naïade noyée [...] ». », *ibid.* p. 192.

Quant au dimanche, faute de loisirs véritables, c'est le jour de la visite sur la tombe paternelle. Cet itinéraire est dépeint sous le double complexe de l'étroitesse et du délitement. De fait, comme Gaston Bachelard l'énonce du rêveur empruntant un chemin rétréci « ce n'est pas parce-que le passage est *étroit* que le rêveur est comprimé – c'est parce-que le rêveur est *angoissé* qu'il voit le chemin se *resserrer*⁵⁸⁴. » Le narrateur figure ainsi un trajet à l'image du paysage de sa psychologie ; le trajet emprunte « la rue principale qu'on appelle ici la route de Paris, appellation un tantinet pompeuse, destinée à nous parer des lumières lointaines de la capitale, et abusive étant donnée l'étroitesse de la chaussée [...]»⁵⁸⁵. » Celui-ci a même son goulot d'*étranglement* : « [...] (à son point d'engorgement à la sortie de la place, il fallut abattre une maison d'angle [...])⁵⁸⁶. » La route se présente comme un piège, signalant un profond sentiment d'alarme que la suite du parcours module et se précise. Tout fonctionne bien comme si l'espace prenait les teintes psychiques de celui qui l'arpente, le parcourt :

« La chaussée perdant ses trottoirs à la sortie du bourg (non par une décision communale brutale mais comme un fleuve se perd dans les sables, par abandon des bordures puis morcellement et disparition du revêtement de ciment), nous progressions tous les quatre sur la bande herbeuse, en file indienne, afin de ne pas être happés par les voitures et le souffle des camions surgissant dans notre dos [...]»⁵⁸⁷. »

Aussi, l'espace est dominé par la menace du délitement : le sable – qu'on devine susceptible d'être *mouvant* –, l'abandon – du père –, ainsi que le morcellement et la disparition, collaborent pour signaler la profonde inquiétude du narrateur. Enfin, la crainte d'être happé par des chasse-trappes escamotées ou des bouches béantes dissimulées exprime l'intensité du sentiment d'angoisse.

La plage bordée d'une mer interdite et le cimetière avec sa borne de granit sont deux *termes*, deux fins. Pas d'aventure dans les trajets qui y mènent mais un sentiment dominant d'oppression, pas d'aléas mais la rythmique serrée des jours de la semaine et le mouvement toujours réitéré à l'identique – ainsi la course du narrateur achoppe sur des tombeaux, et ricoche sur ces espaces – anse, cimetière – qui n'ont qu'une unique porte pour entrer et sortir.

3. Zigzaguer

⁵⁸⁴ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, rééd. coll. Les massicotés, 2004, p. 240.

⁵⁸⁵ Jean Rouaud, *Le Monde à peu près*, op. cit., pp. 62.

⁵⁸⁶ *Ibid.*

⁵⁸⁷ *Ibid.*

Image d'une déambulation en forme de ligne brisée, le zigzague est un motif fondateur et récurrent des trajectoires empruntées par Jean Rouaud comme par ses personnages. L'image est du reste incidemment au seuil des *Hommes illustres*⁵⁸⁸ et s'articule, plus largement, à une géographie du labyrinthe.

C'est d'abord Joseph qui marque de son empreinte cette façon spécifique de cheminer. De fait, dans des *Hommes Illustres*, on découvre le père élaborant ses itinéraires sur des cartes en : « [...] reliant les pointes colorées par des fils de coton qui traçaient, selon le principe euclidien du chemin le plus court, une route géométrique idéale, un parcours zigzaguant à vol d'oiseau [...] »⁵⁸⁹. » La *géographie* se découvre d'abord comme *géométrie* sur ce monde – la Bretagne – réduit aux proportions d'une carte quadrillée de l'entrelacs labyrinthique d'innombrables fils :

« Afin d'organiser au mieux ses itinéraires, il avait collé sur une planche de contreplaqué les cartes Michelin au 1/200 000 de la région et, en les juxtaposant, reconstitué une grande Bretagne qui couvrait tout un mur du bureau. Elle était piquée de centaines de pointes fines à la tête de différentes couleurs qui figuraient chacune un de ses clients. [...] Il avait établi un code savant qu'il était le seul à maîtriser où les couleurs renvoyaient aux chiffres d'affaires réalisés, à la périodicité de ses passages, aux nouvelles possibilités de démarchage et à d'autres critères qui nous échappaient⁵⁹⁰. »

En cette méticuleuse entreprise Joseph s'approprie le monde rendu à la mesure de l'espace domestique, réduit à la taille habitable de la *maison*. Ainsi que chez le philosophe de *La Poétique de l'espace*, s'exprime ici une volonté d'habiter le monde dans une intimité recréée par sa duplication, sa *mise à l'échelle* : « Les formules : être-au-monde, l'être du Monde sont trop majestueuses pour moi ; je n'arrive pas à les vivre. Je suis plus à mon aise dans les mondes de la miniature. Ce sont pour moi des mondes dominés⁵⁹¹. » Plus encore que de programmer des tournées, le quadrillage de la carte permet ainsi d'apprivoiser l'étrangeté et l'altérité d'une étendue qui, originellement, échappe. Par sa réplique minuscule et sa scription codée dans une écriture propre projetée au mur du bureau, Joseph rend le monde habitable.

L'utilisation par Joseph d'une géométrie *euclidienne* – la droite ligne – participe de cette entreprise d'ordre symbolique plus que pratique : ces lignes droites et colorées ne peuvent représenter le chemin véritable du représentant en porcelaine, ni donner une idée des temps de

⁵⁸⁸ « [...] le cycliste solitaire qui gravissait la côte face au vent, dodelinant, zigzaguant, le faisceau fluet de son ampoule balayant la route devant lui, dégageant un coin de lumière dans cet espace d'encre », Jean Rouaud, *Des Hommes illustres*, op. cit., p. 11.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁹¹ Gaston Bachelard, *Poétique de l'Espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, rééd. Coll. bibliothèque de philosophie contemporaine, 1961, p.

parcours – les routes tortueuses de Bretagne plus que d’autres rendent du reste impossible toute estimation à vol d’oiseau –, elles servent à apprivoiser mentalement l’espace, à en manifester la maîtrise. De fait, dans son chapitre intitulé « Espace et euphémisme », Gilbert Durand signale que l’espace euclidien n’étant pas opérant dans le champ de la vérité physique des phénomènes il participe bien plutôt d’un imaginaire de l’espace domestiqué : « L’espace devient la forme a priori du pouvoir euphémique de la pensée, il est le lieu des figurations puisqu’il est le symbole opératoire du distancement maîtrisé⁵⁹². »

Le plan euclidien, comme la miniaturisation, font du reste échapper la carte à l’univers physique pour la mettre à la taille d’une pensée susceptible de rêver. L’écriture est l’outil tangible de cette échappée, puisqu’en couvrant la carte d’une écriture codée, Joseph met la Bretagne à la taille de sa *rêverie*. Démiurge, Joseph balise l’univers à une échelle infinitésimale – 1/200 000ème –, et ce faisant recommence le monde entier aux yeux de l’enfant ébahi par la carte qui couvre tout un mur du bureau : « Ainsi le minuscule, porte étroite s’il en est, ouvre un monde. Le détail d’une chose peut être le signe d’un monde nouveau, d’un monde qui comme tous les mondes, contient les attributs de la grandeur. La miniature est un des gîtes de la grandeur⁵⁹³. » Engageant une dialectique de l’espace – qui dans son rétrécissement même fait signe vers l’immensité –, la miniature fait tenir dans l’étendue du regard ce que la vision ne peut en principe embrasser ; Joseph opère ainsi à sa manière un *remembrement* de la Bretagne, et propose aux yeux de Jean une unité rêvée ; la réduction au 1/200 000ième se reverse en fondation d’une grande Bretagne unifiée.

Cependant, à la rêverie déployée répond aussitôt un réseau d’images angoissées. Le paysage se fait labyrinthique, et les itinéraires se meuvent en un long chemin de croix pour le père empêtré dans cette géographie comme dans un piège : « [...] semaine après semaine, les fils dessinaient en lignes brisées les chemins d’Ariane qui sourdement terrassaient notre père Minotaure.⁵⁹⁴ » Les lignes *brisées* disent la rudesse de la vie du représentant ; Joseph à la hernie aggravée par les routes tortueuses prend l’allure du monstre vaincu, esseulé au centre caché du lacs des routes, asphyxié par l’entrelacs des voies et des chemins. Le philosophe signale en son étude sur la *Terre* la douleur morale sous-tendue par le motif du labyrinthe : « [...] les images du labyrinthe relèvent de l’imagination du mouvement difficile, du mouvement angoissant⁵⁹⁵. »

⁵⁹² Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*, op. cit., p. 473.

⁵⁹³ *Ibid.* p. 182.

⁵⁹⁴ Jean Rouaud, *Des Hommes illustres*, op. cit., p. 29.

⁵⁹⁵ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 207.

Outre ce labyrinthe premier du récit qu'est celui de la carte du père, c'est le paysage de la campagne tout entier qui prend dans les livres de l'écrivain des allures de dédale. À force de culs-de-sac et d'impasses, le paysage en son ensemble prend l'allure d'un gigantesque labyrinthe. Ainsi, dans *Le Monde à peu près*, le narrateur décrit-il en ces termes l'itinéraire emprunté pour accéder à la ferme de son ami, Gyf :

« C'est ainsi qu'après m'être familiarisé avec la toponymie (Les Haies Noires, la Bosse du Diable et autres invitations au voyage), avoir tourné en rond pendant une bonne heure et exploré systématiquement les chemins vicinaux de la campagne logréenne – et certains plusieurs fois –, je tombai par hasard sur la ferme de la grand-mère⁵⁹⁶. »

Le trajet n'est pas fait d'une ligne claire ni d'une course tendue vers le lieu désiré ; bien au contraire le voyage proposé se rapporte à une errance faites d'erreurs et de repentirs. Les chemins sont repris, on s'égaré ; cependant que la toponymie inquiétante contribue à faire de l'espace un sombre labyrinthe : les haies noires dressées et le diable tapis font en effet signe vers cette architecture dédaléenne récurrente dans les textes de Jean Rouaud, et un ogre semble gésir dans la campagne *logréenne*. L'intertexte contique est du reste filé dans l'image de la ferme de mère-grand.

Chez les deux auteurs, soit qu'il soit innommé ou fermé, le monde refuse son territoire aux désirs de ceux qui l'habitent. L'œuvre de Laurent Mauvignier inscrit presque partout l'espace comme le signe d'une fatalité : ses personnages, habitants de non-lieux sans âme et d'étendues sans identités, viennent au monde dans des banlieues chaotiques et des habitats à l'architecture indistincte. Chez Jean Rouaud l'espace originel est un monde enclavé auquel on n'échappe pas. Tout est rempart et frontière dans cette géographie semée d'embûches et d'obstacles : les reliefs et les fleuves, les falaises et la mer imposent détours et retours, communiquent un sentiment d'angoisse. La terre natale peut certes se prêter à une rêverie heureuse – mise par Joseph à la taille d'un monde miniature, sous les traits d'une carte parée de symboles –, elle ne s'arpenne pas moins sur des chemins étroits et tortueux. S'y racontent les existences difficiles et les vies brisées nettes, les empêchements quotidiens et les césures brutales. Le pays lui-même tout entier érodé est une force d'érosion accordée à la rudesse de l'existence et au tragique des destinées. S'y devine aussi, dans l'inquiétant archaïsme des images empruntées aux mythes et aux contes – le Minotaure, l'Ogre – une violence partout

⁵⁹⁶ Jean Rouaud, *Le Monde à peu près*, *op. cit.*, pp. 232-233.

larvée mais à l'œuvre, une obscurité primordiale telle que celle qui se niche au commencement du monde.

b. Dialectique du centre et de la périphérie

Notre *corpus* signale avec une remarquable cohérence l'attrait de l'écriture contemporaine pour les espaces des *marges*, les lieux relégués, les géographies périphériques. Le sentiment géographique de Marie-Hélène Lafon est marqué par le pays natal : ce pays d'en-haut est un espace scindé du reste de l'univers par la béance des gouffres qui l'encerclent et le menacent. L'écrivaine naît de fait au bord d'un double précipice de l'espace et du temps, elle est très tôt confrontée au vertige d'un monde altier, perché – et à la nausée des routes tortueuses qui font frontière avec le vaste monde. Chez Laurent Mauvignier les lieux que le récit élit se caractérisent par leur semblable excentricité : les banlieues font écho à La Bassée dans leur pareil écart d'avec le monde urbain des centres. Chez Laurent Mauvignier un nom revient que l'épuisement guette et que l'abandon menace : La Bassée est un toponyme récurrent dans cette œuvre qui pourtant finit par brouiller les pistes et dénouer la référentialité originellement édifiée pour mieux mettre en exergue dans la nullité d'un nom qui ne fait plus signe vers nulle-part l'abandon du lieu que le récit élit. Dans l'espace étréci des maisons et des chambres, et jusqu'au suffocant *huis-clos*, l'écrivain saisit alors comme en un microscope une humanité aux prises avec ses violences profondes.

Au sentiment inaugural de relégation répond cependant chez Marie-Hélène Lafon, avec toute la ferveur d'un sentiment d'appartenance, l'élection de cœur du lieu insulaire, la proclamation heureuse d'habiter un centre⁵⁹⁷ : la vallée de Santoire est la *terre du milieu*, et Marie-Hélène Lafon ainsi que ses personnages habitent les lieux – les rives du fleuve premier, des fermes disséminées, un *centre* commercial – comme on se tient dans un temple *païen*⁵⁹⁸. Chez Pierre Michon il en va de même d'Hilère en son Hermitage pris entre ciel et terre, et les paysages qu'animent contrastes et mouvements recèlent des trésors : microcosmes où le monde se répète, symboles où confluent les signes. Ainsi que Pierre Michon dans la maison cosmique de sa retraite, et chez Marie-Lafon au milieu de l'île qu'est pour elle la terre natale, l'œuvre de Laurent Mauvignier met en scène de ces lieux qui sont des *centres* et invente, à l'écart, une

⁵⁹⁷ C'est également le cas de Jean Rouaud : « Mais de ce non-lieu au milieu de nulle part, falot avatar de Combray, Jean Rouaud va pourtant parvenir à faire « un canton sur la carte de l'imaginaire qui mérite le détour » [Jean Rouaud, *Régional et drôle*, Joca Seria, 2001, p. 33] », Thierry Gillyboeuf, « Loire-inférieure : Loire intérieure », *Jean Rouaud, Les Fables de l'auteur, op. cit.*, p. 31.

⁵⁹⁸ Origine étymologique commune à *pays, paysan*.

poésie toponymique qui réinstalle le sens dans l'espace. *Histoires de la nuit* nous rend présente La Bassée, et Bergogne fait de sa ferme marginale héritée un socle à partir duquel s'ériger dans le courage et l'amour ; tandis que Sybille engageant son fils Samuël dans une épopée lointaine parvient *in fine* à renouer avec celui-ci sous le toit ouvert de la tente mongole, architecture parfaite répliquant l'ordonnement cosmogonique du monde.

1. L'île natale

Marie-Hélène Lafon se confie dans plusieurs textes sur sa relation au pays natal, le *pays d'en-haut* tel qu'elle-même le nomme. La matière géographique occupe une place remarquable tout à la fois dans les œuvres de fiction et dans le propos critique des entretiens et commentaires. Ainsi, si *Chantiers* s'attache plus nettement à la question de la création littéraire – le travail de l'établi y prend les proportions métaphoriques d'un bâti d'ampleur –, les publications *Traversée* et *Le Pays d'en-haut* sont quant à elles centrées sur la géographie originelle et l'évocation du pays natal. Dans les entretiens avec Fabrice Lardreau menés pour le volume *Le Pays d'en-haut*, le sentiment géographique exposé par l'auteur rejoint très exactement le sentiment historique formulé par le père⁵⁹⁹ : même inquiétude immédiate de la destruction, même hantise de l'effondrement. Les représentations de l'espace et du temps sont de fait solidaires, et c'est d'abord dominées par un sentiment d'*angoisse* qu'elles se présentent : « Mais, quand nous étions enfants, ma sœur et moi éprouvions peut-être, sans que cela ait jamais été explicite, une sorte d'angoisse, géographique pour moi, historique pour elle⁶⁰⁰. » L'étymologie – *angustus* – figure l'étrécissement d'un passage, si bien que l'horizon géographique se présente sous les traits d'une espace enserré, menacé. L'île du pays d'en-haut est suspendue dans un vide susceptible de l'engloutir :

« J'ai peut-être eu le sentiment, sans jamais rien en dire, sans jamais poser la moindre question, que le pays lui aussi allait disparaître, s'effondrer, que les montagnes allaient littéralement s'écrouler, sombrer, sous nos pieds ! Une sorte d'apocalypse toujours possible, suspendue, menaçante...⁶⁰¹ »

Cette géographie de l'abîme transparaît dans les livres de l'écrivaine : ainsi qu'en témoigne, entre autres, le titre des *Derniers Indiens*. Le Cantal est un monde qui finit et dont le

⁵⁹⁹ Cf. *intra*. Deuxième partie : Réinscrire le monde dans l'espace-temps, 1. Penser le temps au présent, a. Visions contemporaines d'un temps tragique, 2. Le Temps c'est de la mort.

⁶⁰⁰ Marie-Hélène Lafon, *Le Pays d'en-haut*, entretiens avec Fabrice Lardreau, Paris, Arthaud, coll. « Versant intime », 2019, p. 73.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 43.

déclin s'apparente à celui, lointain, des indiens⁶⁰². Territoire en *réserve* du monde, terre tribale archaïque à sa façon, le Cantal est comme l'Inde une péninsule, une île⁶⁰³ même : « Les Santoire vivaient sur une île, ils étaient les derniers Indiens [...]»⁶⁰⁴. » Marie-Hélène Lafon donne à la tribu de ses personnages un patronyme qu'elle dérive du nom du fleuve central et premier⁶⁰⁵ ; cependant que la désignation du Cantal comme une île revient de manière récurrente tant dans les entretiens (« [...] je lirai chez Vialatte et Pourrat que l'Auvergne est une île [...]»⁶⁰⁶), que dans les ouvrages de fiction.

Si l'image insulaire est celle qui ordonne avec le plus de vigueur la représentation géographique du pays natal, une seconde image du pays premier participe également d'une représentation de l'angoisse. Ainsi, Marie-Hélène Lafon inscrit-elle son rapport au pays dans une étroite filiation avec un trio d'écrivains contemporains eux aussi attachés au récit de terres reléguées dans les confins mythiques d'une topologie hantée par la disparition : « Je découvre Pierre Michon en même temps que Pierre Bergounioux et Richard Millet, le Richard Millet de *La Gloire des Pythre* ; ils sont mon triangle des Bermudes des cantons élimés [...]»⁶⁰⁷. » Si la suite du propos de l'écrivaine file à l'envi l'isotopie de l'épuisement⁶⁰⁸, reprenant le thème d'un pays à bout de souffle et exsangue, c'est surtout la métaphore du triangle des Bermudes qui est remarquable. Les trois noms d'écrivains, confondus avec les points d'un atlas, délimitent cette fois le lieu de l'origine intime de l'écrivaine comme un espace exotique et lointain échappant à la cartographie. L'île perchée est aussi bien un gouffre abyssal.

Cependant, le motif de l'insularité peut aussi être relié à un heureux sentiment de sécurité. Ainsi dans *Les Pays* par exemple, l'image s'applique au monde clos du pensionnat, gynécée fermé qui fut giron paisible de l'adolescence du personnage : « Claire n'en avait pas moins aimé l'insularité du pensionnat [...]»⁶⁰⁹. » C'est que le paysage insulaire a trait à la figuration des commencements ; et que l'enclave est aussi bien une alcôve. Ainsi, la géographie

⁶⁰² Cf. intra. Deuxième partie : Réinscrire le monde dans l'espace-temps, 2. Inscrire l'espace, c. partir, 3. Ailleurs. La géographie de l'ailleurs exotique et rêvé est comparable à celle qui suscite le désir d'ailleurs de Fieffé Peluchet parti en Amérique, Pierre Michon, *Vies minuscules*, op. cit., 1984.

⁶⁰³ L'étymologie est commune d'*inde* à *île*.

⁶⁰⁴ Marie-Hélène Lafon, *Les Derniers Indiens*, op. cit., quatrième de couverture.

⁶⁰⁵ Le nom Santoire se retrouve aussi dans *Les Pays* ainsi que dans *Les Sources* et fut un temps envisagé comme nom d'autrice par l'écrivaine, cf. Marie-Hélène Lafon, *Le Pays d'en-haut*, entretiens avec Fabrice Lardreau, op. cit.

⁶⁰⁶ Marie-Hélène Lafon, *Traversée*, op. cit., p. 43.

⁶⁰⁷ Marie-Hélène Lafon, « Au Mur », *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, op. cit., p. 332.

⁶⁰⁸ « [...] je sens qu'ils fouillent avec la langue les vieux pays évidés, le vieux pays des près mouillés d'où je viens, ils égrènent la litanie des bourgs éreintés, ils se tiennent debout à la corne du bois sous un ciel d'hiver sans appel, ils ne font pas que ça mais ils le font aussi et, d'abord, je ne vois que ça. Ils sont tous les trois à cet endroit du monde, dans les près mouillés ou au bord du bois, et c'est décisif. »

⁶⁰⁹ Marie-Hélène Lafon, *Les Pays*, op. cit., p. 69.

fonctionne chez Marie-Hélène Lafon par emboîtements successifs, approfondissant la représentation spatiale de l'intimité. Gilbert Durand relève de fait que « L'insularité serait une espèce de « Jonas » géographique. »⁶¹⁰ Le domaine de la ferme familiale est au cœur du Cantal comme une île dans l'île ; au milieu du domaine, la ferme est un *berceau* :

« [...] les trente-trois hectares de la ferme avec la maison, les corps de bâtiment plantés au milieu⁶¹¹, et le monde de l'autre côté de la Santoire ou de Valentine eussent pu figurer une île plus confinée et plus secrète où tout aurait commencé. Mes paysages écrits viennent de là, en sortent [...]»⁶¹².

Si l'image de l'île est si opérante dans la géographie intime de l'autrice c'est que l'imaginaire maternel affecte la représentation du pays : au centre il y a les *corps* de bâtiment où tout commence, d'où tout provient ; cependant que la toponymie convoque heureusement un nom de femme – Valentine –, mère possible à l'origine du monde recommencé.

2. La terre du milieu

Aussi, le pays natal est un pays central. Marie-Hélène Lafon s'y tient comme à un carrefour symbolique : le milieu de la vallée où l'écrivaine vient au monde est à la fois le centre d'une rose des vents et le mitan de l'espace vertical. Le pli de la vallée est en effet profondeur pour les racines qui s'y plantent et élan céleste de l'arbre debout : « Quand je commence d'être, je suis plantée au milieu de la vallée, au bord du mouillé de la fente, plantée debout comme un arbre [...]»⁶¹³. » La posture première édictée dans le récit des commencements de Marie-Hélène Lafon rejoint opportunément les récits cosmogoniques. Mircea Éliade signale de fait que cette position centrale et médiane est celle de l'origine de l'univers ; les cosmogonies figurent les débuts du monde comme un déploiement harmonieux depuis un point central, une origine cardinale :

« Cette soif ontologique se manifeste de toutes sortes de manières. La plus frappante, dans le cas spécial de l'espace sacré, c'est la volonté de l'homme religieux de se situer au cœur du réel, au Centre du Monde : là d'où le Cosmos a commencé à venir à l'existence et à s'étendre vers les quatre horizons [...]»⁶¹⁴.

⁶¹⁰ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., pp. 233 et suivantes.

⁶¹¹ Sur la symbolique du *milieu*, cf. intra, Deuxième partie : Réinscrire le monde dans l'espace-temps, 2. Inscrire l'espace, b. Dialectique du centre et de la périphérie, 2. La terre du milieu.

⁶¹² Marie-Hélène Lafon, *Traversée*, op. cit., p. 43. Le plus récent des récits de l'autrice illustre de manière remarquable ce propos, et le nom du fleuve premier irrigue en effet toute l'œuvre de l'écrivaine, jusqu'aux *Sources* : « La ferme était d'un seul tenant, avec un beau pré plat, et une rivière, la Santoire, pour irriguer, faire pousser du regain et tenir les bêtes au pré le plus longtemps possible dans la saison. », Marie-Hélène Lafon, *Les Sources*, op. cit., p. 118.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 13.

⁶¹⁴ Mircea Éliade, *Le Sacré et le profane*, op. cit., p. 61.

Cette position originelle intime de l'écrivaine prend en outre, dans l'œuvre de fiction dont elle structure le champ, les proportions d'un motif majeur. La terre natale – espace privilégié d'une communication avec les puissances, théâtre de sortilèges – est chez Hélène Lafon le lieu où figurer des *épiphanies* athées : « Je parle de « sortilège » par ce que cet enchantement du monde induit un rapport aux choses, et d'abord au paysage, à la fois grave et très doux, vertigineux et jubilatoire⁶¹⁵. » Ainsi, dans la nouvelle « La communion », la communicante échappée de la fête religieuse et familiale va seule au bord de la rivière, où elle jette dans l'eau grise la montre précieuse héritée et la figurine du croque-en-bouche. Le texte déplace le sens de la *communion*, depuis la scène codée de l'office religieux jusqu'à la rive. Dans l'osmose heureuse avec la nature, la jeune fille éprouve une joie géographique, une épiphanie cosmique : « Elle est milieu des choses, elle se tient là [...]»⁶¹⁶. » La station du personnage au bord de la rivière est à l'image de la confession intime de l'autrice ; dans *Le Soir du Chien* le motif est décliné : « Je crois qu'elle aimait seulement se tenir au milieu de cette paix⁶¹⁷. » –, c'est cette fois Marlène qui se tient dans *la maison d'en-haut*, réplique miniature du pays, et qui prend dans l'univers de l'écrivaine cette même désignation (d'en-haut). Or là-haut, note Mircea Éliade, c'est l'endroit privilégié endroit où établir un lien avec le sacré, où nouer un dialogue avec les dieux : « [...] là aussi où existe la possibilité de communiquer avec les dieux ; en un mot, là où on est *le plus proche des dieux*⁶¹⁸. » De fait, ce pays baptisé d'*en-haut* signale autant une altimétrie véritable du plateau montagneux qu'une position ontologique et symbolique – une proximité avec le ciel où se trouve le *très-haut*.

De la même manière, dans *Mo*, Jo proclame que le centre commercial autour duquel gravite le récit est précisément un *centre* et un *temple* : « Jo était chrétien. Il disait catholique Mo, catholique et apostolique. [...] Il disait le centre est notre royaume ici-bas Mo notre royaume⁶¹⁹. » Le mot *royaume* renvoie à une géographie sacrée, à l'espace où advient la félicité accordée à la perfection divine. Si Jo est apostat, et si les temples de Marie-Hélène Lafon sont païens, le lexique chrétien projette néanmoins l'aura d'une dimension spirituelle dans les textes de l'autrice. Ainsi – faisant écho au texte ouvertement intime de *Traversée* : « Le pays premier peut-être une prison, il peut être un royaume suffisant, une source vive, un trésor⁶²⁰. » –, Claire

⁶¹⁵ *Ibid.*

⁶¹⁶ Marie-Hélène Lafon, « La Communion », *Histoires*, *op. cit.*, p. 164.

⁶¹⁷ Marie-Hélène Lafon, *Le Soir du Chien*, *op. cit.*, p. 65.

⁶¹⁸ Mircea Éliade, *Le Sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 61.

⁶¹⁹ Marie-Hélène Lafon, *Mo*, *op. cit.*, p. 53.

⁶²⁰ Marie-Hélène Lafon, *Traversée*, *op. cit.*, p. 45.

évoque dans *Les Pays* : « La maison, sa maison, depuis cinq ans, royaume suffisant, pierre ardoise et bois, formule sempiternelle et éprouvée [...]»⁶²¹. »

3. De quoi La Bassée est-il le nom ?

Dans l'œuvre de Laurent Mauvignier la nullité du lieu originel va de pair avec la nullité du nom. De *Loin d'eux* à *Histoires de la nuit* en passant par *Des Hommes*, La Bassée est un toponyme récurrent. Outre les désignations incidentes qui permettent d'en deviner l'emplacement (Éric Bordas la situe « dans le département du Nord⁶²² » et rappelle que Luc s'y rend depuis Paris par la gare d'Austerlitz, en changeant à Orléans via Les Aubrais), et d'en dessiner les contours, ce lieu fondateur tel qu'il est évoqué dans *Des Hommes* est défini par l'auteur lui-même comme un espace vacant : « Avant, il n'y avait rien ici. La Bassée, c'était des champs et même des coquillages vieux de je sais pas quelle ère avant nous⁶²³. » En remontant les strates du temps pour toucher à une ère en laquelle tout se dissout jusqu'au néant, l'écriture pointe la nullité d'un lieu que les personnages demeurés figés aux marges de l'Histoire habitent comme hors du monde⁶²⁴. Entre une origine où il n'y avait rien et un futur d'évanouissement promis, La Bassée se tient fragile et incertaine. De fait, dans *Histoires de la nuit* c'est la promesse d'un délitement qui touche le lieu et rétroprojette sur celui-ci une atmosphère d'abandon. Comme dans l'œuvre de Marie-Hélène Lafon⁶²⁵, l'angoisse historique et le sentiment d'un effondrement géographique sont très intimement articulés, si bien que le temps qui passe voue le lieu à retourner à son néant originel⁶²⁶. Aussi, ce qui témoigne nettement de la néantise du lieu, c'est l'anonymat qui le frappe. Si La Bassée porte un nom, c'est un nom creux qui ne circonscrit ni ne dit plus rien :

« La Bassée va disparaître et c'est tout, elle ne sera pas le seul trou dont il restera qu'un nom – un fantôme sur une carte IGN –, sauf qu'en plus La Bassée a un nom tellement banal qu'il y en a quatre ou cinq qui ont le même, cette Bassée-là n'étant même pas celle du Nord, coincée entre Arras, Béthune et Lille, qui est une vraie ville et pas un village comme ici, bref tout ça va être aspiré, bouffé, digéré et chié par la vie moderne et ce n'est peut-être pas plus mal⁶²⁷. »

⁶²¹ Marie-Hélène Lafon, *Les Pays*, *op. cit.*, p. 111.

⁶²² Éric Bordas, « Chez nous à La Bassée », *Laurent Mauvignier*, Karine Germoni et Jacques Dürrenmatt, (dir.), *op. cit.*, p. 59.

⁶²³ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, *op. cit.*, p. 83.

⁶²⁴ C'est notamment le cas de Feu-de-Bois.

⁶²⁵ Cf. *intra*, Deuxième partie : Réinscrire le monde dans l'espace-temps, 1. Penser le temps au présent, a. Vision contemporaines d'un temps tragique, 2. Le Temps c'est de la mort.

⁶²⁶ « La Bassée était vouée à s'étioler, à partir en lambeaux, un monde – le sien – uniquement destiné à s'amenuiser, à se réduire, s'évanouir jusqu'à finalement s'effacer totalement du paysage [...]. », Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, *op. cit.*, p. 16.

⁶²⁷ *Ibid.*

Laurent Mauvignier brouille les pistes et défait pour partie la dimension référentielle de ses textes. Dans *Histoire de la nuit*, le lieu où se situe le huis-clos est à ce point relégué qu'il est à proprement parler *a-géographique*, innommé et innommable : on ne peut pas le retrouver sur une carte.

Pourtant si le récit acte la disparition de La Bassée – et, ce faisant, joue avec les conventions d'un réalisme littéraire auquel son œuvre peut dans une très large mesure s'assimiler⁶²⁸ –, c'est pour mieux remotiver poétiquement le rapport à l'espace. Comme chez Marie-Hélène Lafon, l'écriture opère ainsi une remarquable réversion des valeurs. Marge dans la marge, le lieu où se situe l'intrigue d'*Histoires de la nuit* est à l'écart de La Bassée, et se nomme précisément de ce mot qui dit l'éloignement : « C'était là depuis toujours, L'écart des Trois Filles Seules, surnageant au-dessus du temps grâce à un panneau [...]»⁶²⁹. » En son isolement insulaire, l'endroit échappe à la nullité de l'origine et à la déréluction promise, pour s'ériger hors du temps et faire signe vers le trio des présences féminines : Christine, Marion et Ida, toutes trois effectivement esseulées. Cette poésie des noms – qui tissent un lien avec les choses et les êtres –, le texte la mentionne sans ambages, rêvant aux côtés de Christine tout un passé sombre et violent, un fond archaïque que le livre à sa manière réactualisera :

« [...] elle⁶³⁰ a connu Rhonne, l'Hospital, Les Deux Pendus, Garde-deuil, La Pierre Blanche, Ronce Noire, La Cheval Blanc –, des noms aux consonnances étranges, poétiques le plus souvent, dans lesquels résonne l'âpreté des temps anciens qui remontent comme des odeurs d'égouts et des souvenirs de fosses communes, avec leurs sorcières brûlées et leurs guerres de religion, leurs légendes invérifiables et tenaces de personnages et d'histoires qui ont bien dû avoir leur temps de vérité pour qu'on finisse pas en graver les noms quelque part dans le réel. Christine avait cherché, elle avait appris qu'un écart c'est un hameau – un lieu à l'écart – [...]»⁶³¹. »

Parce qu'ils portent une vérité de la légende inscrite en leurs noms, les lieux ouvrent l'espace à la rêverie. En s'écartant de l'anonymat de La Bassée pour élire les Trois filles seules, Laurent Mauvignier reverse la fatalité d'un nom creux en la fertilité d'un nom poétique, alors ferment d'un imaginaire fictionnel propre à se déployer, se ramifier. En outre, en sa toponymie poétiquement référentielle le texte nous apparaît ici en affinité avec l'inquiétante Bretagne de

⁶²⁸ Cf. *intra*, Première partie : Les enfances du récit, 3. Le sujet du récit oblique, b. Ubiquités et obliquités du récit, 5. Hyperréalisme : le Monde éclaté.

⁶²⁹ Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, *op. cit.*, p. 54.

⁶³⁰ Christine.

⁶³¹ Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, *op. cit.*, p. 55.

Jean Rouaud –cette campagne Logréenne arpentée dans la nuit par un narrateur déboussolé à la fin du *Monde à peu près*⁶³² –, au décalage héroïcomique près.

4. *La maison cosmique*

Ainsi que chez Marie-Hélène Lafon, la prison se faire royaume dans l'œuvre de Laurent Mauvignier. Bergogne n'est pas Feu-de-bois, et si le personnage de *Des Hommes* s'abîme dans le désert confiné d'un bourg où sa colère se rancit, celui d'*Histoire de la nuit* parvient – seul en sa fratrie – à faire du lieu hérité sa terre d'élection : « il ne voulait pas vendre, [qu']il gardait l'exploitation et [qu']il resterait là jusqu'au bout, coûte-que-coûte, c'est-à-dire au centre géographique de leur histoire [...]»⁶³³. » Personnage contrasté, Bergogne est celui qui reverse l'espace marginal hérité en milieu où s'édifier, celui aussi qui porte en lui l'atavisme d'une lignée d'hommes violents mais parvient en dépit de tout à se dresser par l'amour aux côtés de Marion, afin d'affronter les trois frères.

Aussi, si à l'image d'*Histoires de la nuit* certains textes de Laurent Mauvignier se situent presque exclusivement dans un espace nettement circonscrit allant s'étrécissant, il en est d'autres, tels *Autour du monde* ou *Continuer*, qui s'ordonnent dans un champ plus vaste et s'ouvrent sur l'espace entier du globe. Le parcours de Sybille et Samuël va ainsi d'une périphérie enclavée à un *centre cosmique*, d'un lieu clos à une maison *ouverte*. De fait, le récit s'ouvre sur l'appartement de Sybille, espace étriqué, tandis que Samuel participe lors d'une soirée dans une maison à Lacanau à la séquestration de Viosna – c'est lui qui d'un coup de pied ferme la porte⁶³⁴. La volonté de Sybille arrache mère et fils à cet enfermement initial pour les jeter tous deux dans le mouvement d'une chevauchée à l'autre bout du monde, et c'est alors selon une échappée vers l'ailleurs que le livre se développe – dans la joie d'un mouvement qui débouche sur une géographie dans laquelle l'univers prend enfin la forme d'un espace habitable. De fait, Sybille et Samuel trouvent asile dans la yourte du chef Toktogul dont l'architecture fournit l'exact contrepoint à celle des lieux initialement figurés dans le récit : à rebours de l'appartement dédaléen faits de petites pièces accolées, la yourte est une *maison ouverte* – aux quatre vents, au Ciel, aux étrangers.

⁶³² Cf. *intra*, Deuxième partie : Réinscrire le monde dans l'espace-temps, 2. Inscrire l'espace, a. Espaces de l'angoisse, 2. Culs-de-sac, ainsi que 3. Zigzaguer.

⁶³³ Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, *op. cit.*, p. 18.

⁶³⁴ « D'un coup de pied, sans réfléchir, Sam ferme la porte. », Laurent Mauvignier, *Continuer*, *op. cit.*, p. 33.

La tente de Toktogul qui dans *Continuer* sert un temps d'asile à Sibylle et Samuel s'affilie à l'architecture de la maison cosmique telle que Mircea Éliade la décrit. Lieu sacré qui rejoue l'inscription originelle, la maison s'érige au centre d'une rose des vents tandis que son point cardinal la situe dans un rapport à la transcendance. La description s'attache à mentionner l'inscription du lieu dans le monde, tout à la fois selon l'horizontalité d'un plan étiré dans les quatre directions de la rose des vents, et selon la verticalité ouverte d'un lien qui s'établit entre la terre et le ciel. La tente ronde se présente dès lors comme la réplique ordonnée de l'univers⁶³⁵, la représentation organisée du monde conçu comme cercle parfait :

« Toktogul est le maître ici car il s'assiéra au nord, avec les coffres et les objets les plus précieux de la famille. Les invités seront à l'ouest, face à la porte qui se trouve toujours au sud, là où les femmes préparent le repas. [...] la vie dans la yourte s'organise dans une hiérarchie immuable, sous l'œil du *tunduk*, le point cardinal de la yourte qui veillera sur chacun et à la tranquillité de tous, s'arrangeant avec l'univers pour s'y lover dans le cercle parfait d'une habitation qui refuse les angles [...]. »⁶³⁶

Le lieu est régi par les valeurs symboliques qu'il a vocation à figurer. La yourte répète l'univers et recommence le monde. Elle est à ce titre véritablement un *espace sacré*, au sens où Mircea Éliade l'énonce dans le premier chapitre de son ouvrage *Le Sacré et le profane* :

« [...] l'expérience de l'espace sacré rend possible la « fondation du monde » : là où le sacré se manifeste dans l'espace, *le réel se dévoile*, le Monde vient à l'existence. Mais l'irruption du sacré ne projette pas seulement un point fixe au milieu de la fluidité amorphe de l'espace profane, un 'Centre' dans le 'Chaos' ; elle effectue également une rupture de niveau, ouvre la communication entre les niveaux cosmiques (la Terre et le Ciel) et rend possible le passage, d'ordre ontologique, d'un mode d'être à un autre. C'est une telle rupture dans l'hétérogénéité de l'espace profane qui crée le 'Centre' par où l'on peut communiquer avec le 'transcendant' ; qui, par conséquent, fonde le 'Monde' »⁶³⁷

Le *tunduk* mongol répond à la lettre à l'assertion de Mircea Éliade : il opère une rupture dans l'hétérogénéité de l'espace profane, forme un centre d'où procède tout à la fois l'ordonnement du monde et son lien avec une transcendance. De fait, le *tunduk*, c'est l'œil de la yourte ; et que l'œil soit figuration d'un sacré transcendant, c'est ce que Gilbert Durand nous dit dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, mentionnant pour preuve et successivement Varuna, Odhin, Yaveh, Zeus, Râ et d'autres qui tous : « confirme[nt] également

⁶³⁵ Cette tente est l'exacte opposé de la chambre dans laquelle se produit l'agression de Viosna : « [...] il regarde au plafond [...] dans sa tête les souvenirs et les images tournent mais soudain il sursaute à cause des claques, des gifles, des halètements, des murmures, des bruits de vêtements qu'on déchire, des corps qui s'agrippent, craquent, la voix bâillonnée de la fille et puis un cri plus fort et Viosna qui se libère, se jette sur Samuel, pousse-toi ! Arrache-toi connard ! », *ibid.* Le cercle cosmique qui contient l'univers s'oppose à la chambre fermée dans laquelle Viosna est acculée ; au plafond contre lequel viennent pathétiquement tourner les images répond le *tunduk* ouvert.

⁶³⁶ *Ibid.*, pp. 156-157.

⁶³⁷ Mircea Éliade, *Le Sacré et le profane*, *op. cit.*, pp. 60-61.

l'isomorphisme de l'œil, de la vision et de la transcendance divine⁶³⁸. » La yourte mongole est à l'image de la retraite de Théodelin chez Pierre Michon⁶³⁹, elle est un centre en lequel se manifeste une aspiration à l'élévation.

5. *Le lieu nœud, tous les lieux*

Comme l'île de Marie-Hélène Lafon et l'Écart des Trois filles, l'ermitage d'Hilère est, quoiqu'excentré, un centre : un mi-chemin entre le faite et le fond, le ciel et la fosse. La retraite d'*Abbés* ressemble du reste également à la tente qu'on trouve dans *Continuer* : comme elle c'est un lieu spirituel ouvert sur l'espace céleste habité par une transcendance. En se retirant dans cet espace intermédiaire et central, Hilère engage plus qu'un exil : il recommence le monde. C'est qu'« [e]n assumant la responsabilité de « créer » le Monde qu'il a choisi d'habiter, non seulement il *cosmise*⁶⁴⁰ le Chaos, mais aussi il sanctifie son petit univers, en le rendant semblable au monde des dieux⁶⁴¹. » La position géographique est de fait un carrefour ontologique qui atteste de l'élection du lieu comme d'un geste par lequel recommencer l'univers. Dans une de ses études, Mircea Éliade évoque précisément la fonction symbolique de l'habitat élu par l'homme religieux : « [...] s'installer quelque part, habiter un espace, c'est réitérer la cosmogonie, et donc imiter l'œuvre des dieux, pour l'homme religieux toute décision existentielle de se « situer » dans l'espace constitue une décision 'religieuse'⁶⁴². » Qu'importe la taille de l'habitat, la modestie de la retraite : le lieu choisi n'a pas à posséder l'ampleur d'un monastère ou la fonction bien visible du temple, ce peut être « [...] la plus modeste habitation humaine, tente du chasseur nomade, yourte des pasteurs, maison des cultivateurs sédentaires⁶⁴³. » L'ermitage d'Hilère coïncide avec le constat du philosophe : « [...] tout homme religieux se situe à la fois au Centre du Monde et à la source même de la réalité absolue, tout près de l'ouverture qui lui assure la communication avec les dieux⁶⁴⁴ » ; centre du monde, le lieu est un *baume*, doux comme une *lèvre* :

⁶³⁸ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., pp. 170-171.

⁶³⁹ Cf. intra, Deuxième partie : Réinscrire le monde dans l'espace-temps, 2. Inscrire l'espace, b. Dialectique du centre et de la périphérie, 5. Le lieu nœud, tous les lieux.

⁶⁴⁰ Le néologisme est emprunté à Mircea Éliade.

⁶⁴¹ Mircea Éliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 62.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 61.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁴⁴ Mircea Éliade, *Le Sacré et le profane*, op. cit. p. 62.

« Il s'est fait un petit ermitage, à mi-chemin entre le Tarn en bas et là-haut le causse de Sauveterre, sur la lèvre de la falaise, au lieu-dit les Baumes. C'est plat comme la main. Ça cumule les avantages du gouffre et ceux du désert. On y est dans le cul-de-basse-fosse universel et pourtant au faite du monde : c'est un bon ermitage⁶⁴⁵. »

La topologie énonce en termes symboliques l'attrait pour l'obscur et celui pour le salut. En contrebas le Tarn coule, mais c'est moins une rivière qu'un fossé, un gouffre – ainsi dans cette modeste retraite, « il arrive que le diable vienne⁶⁴⁶ », qui prend alors le visage du désir érotique, ou celui ou de l'ambition : parfois ce sont des « filles toutes nues⁶⁴⁷ », parfois « le siège de Saint-Pierre⁶⁴⁸ ». Le cul-de-basse-fosse⁶⁴⁹ vers lequel l'ermitage regarde en contrebas est une manière d'enfer ; et ici comme en d'autres lieux semblables : « Gueule, gouffre, soleil noir, tombe, égout et labyrinthe sont les repoussoirs psychologiques et moraux qui mettent en évidence l'héroïsme de l'ascension⁶⁵⁰. » L'aspiration à la position altière engage de fait Hilère à l'ascension du causse⁶⁵¹.

On trouve du reste en maints endroits dans l'œuvre une semblable géographie du centre – ainsi, par exemple, au seuil du bref récit consacré à Édouard Martel : « Il est dans la force de l'âge, [...] entre le ciel vaste et les eaux qui miroitent en bas⁶⁵². » Le monde n'est pas si varié. C'est d'ailleurs la leçon de géographie inaugurale de Pierre Michon, celle dispensée à Antoine Peluchet par l'atlas et relayée au presque seuil des *Vies minuscules* : « Peut-être l'atlas lui enseigna-t-il, avec une symbolique rigide que d'abord il perçut mal, que tous les points de la terre cultivable ou non s'équivalaient sous les mêmes signes [...]⁶⁵³. »

Chez Marie-Hélène Lafon il y a d'abord l'île : c'est une périphérie et un centre, un monde relégué et un lieu sacré – une enclave et une alcôve. On y éprouve violemment des sentiments conjoints d'exclusion et d'inclusion, on y ressent tout à la fois la douleur d'être en-dehors du monde et la joie intime de se tenir en son milieu. Le pays d'*en-haut*, énigmatique et

⁶⁴⁵ Pierre Michon, Pierre Michon, *Mythologies d'hiver*, op. cit., p. 46.

⁶⁴⁶ *Ibid.*

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁴⁸ *Ibid.*

⁶⁴⁹ Pierre Michon, *Mythologies d'hiver*, op. cit., p. 46.

⁶⁵⁰ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 141.

⁶⁵¹ Le chemin est difficile : « il faut contourner à n'en plus finir. », (Pierre Michon, *Mythologies d'hiver*, op. cit., p. 46.) Pierre Michon place ici, comme un chemin de croix, les stations d'une assomption spirituelle ; Gilbert Durand relève la récurrence du motif dans les spiritualités : « que ce soit le *durohana*, la montée difficile, de l'inde védique, que ce soit le *climax*, échelle initiatique du culte de Mithra, ou encore l'escalier cérémonial des Thraces, l'échelle qui permet de « voir les dieux » dont nous parle le *Livre des morts* de l'ancienne Égypte [...] Tous ces moyens rituels sont des moyens pour atteindre le ciel⁶⁵¹. », (Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 140.)

⁶⁵² *Ibid.* p. 83.

⁶⁵³ Pierre Michon, *Vies minuscules*, op. cit., p. 51.

sauvage, est fait d'entraves ; et d'heureuses épiphanies païennes. Laurent Mauvignier aime aussi à revenir en un lieu qui cristallise les représentations de l'origine : La Bassée, qui est un néant et le lieu des violences archaïques. Pourtant, obéissant à une dialectique pareille à celle qu'opèrent les œuvres de Marie-Hélène Lafon et de Pierre Michon, l'œuvre de l'écrivain d'*Histoires de la nuit* invente une manière d'habiter le monde : le lieu déshérité peut sous l'impulsion du désir devenir un centre, à l'image de la maison cosmique que Samuël et Marion découvrent au bout du monde. De la même manière la géographie de l'auteur de *Mythologies d'hiver* reverse l'exil en royaume, et fait de la retraite forcée d'Hilère le lieu central où s'éprouver au cœur du cosmos.

c. Partir

L'espace ne se présente pourtant pas que sous les traits d'un univers étreint, possiblement inversé en centre du monde – retraite spirituelle ou maison cosmique. Si le pays de Marie-Hélène Lafon est une île, il arrive que ses personnages quittent le Cantal. Partant, par cercles concentriques, dans l'élargissement progressif du territoire, la littérature – *géo-graphie* –, redéfinit l'espace en le baptisant de ses noms. L'œuvre de Laurent Mauvignier propose elle aussi un second versant – une géographie de l'ouverture, du mouvement. *Autour du monde* s'ordonne selon un vaste mouvement circulaire qui fait le tour de la planète : les personnages s'y relaient en de courts récits aboutés pour faire tourner la double ronde du texte et du monde. Aussi, l'ailleurs géographique a pour l'auteur des séductions ethnologiques : comme Pierre Michon épris d'Égypte antique et de dieux mayas, Laurent Mauvignier s'essaie par le voyage dans une Afrique virginale ou une Asie sauvage à sonder le mystère de la nuit des temps. Le désir d'ailleurs présente quant à lui chez Pierre Michon un paysage exclusivement déceptif : qu'il s'agisse de partir pour fuir, ou de parcourir la terre en quête d'absolu, partout c'est le même horizon douloureux qui s'offre. La géographie lointaine aux attraits mirifique est un leurre, le Harar ou la Tunisie des pays de fièvre. Il n'est alors comme échappée que de faire de grands travaux – creuser un canal, assécher un marais – pour donner au monde la forme de son désir ; encore est-ce risquer d'être englouti dans un sol mortifère, marais ou vasière.

1. La mer

Si chez Marie-Hélène Lafon le sentiment géographique est d'abord solidaire de l'île natale, l'écrivaine présente par endroit le paysage comme une étendue ouverte. Les hommes

demeurent – ainsi, entre autres, de Joseph et de Roland –, mais pour les filles comme Claire le départ est une nécessité : « [...] il fallait élargir sa vie, la gagner et l'élargir, par le seul et muet truchement des livres⁶⁵⁴. » À l'angoisse première répond donc l'obligatoire élan d'élargissement de l'horizon. Dans *Les Pays*, c'est le voyage au Salon de l'agriculture qui représente le premier moment fondateur de déracinement : « [...] lorsque Claire, mon personnage, doit se rendre pour la première fois à Paris avec son père et son frère, à l'occasion du Salon de l'agriculture. Cela représente un moment d'extraction pour elle, un pas vers l'extérieur [...]»⁶⁵⁵. » Livrée à un espace sans repères et sans bornes, au chaos d'un monde illisible et dont les signes se sont absentés, Claire est jetée dans la ville comme dans un univers d'absolue étrangeté : « À la porte de Gentilly, en venant de la gare, on n'avait pas vu de porte du tout, rien de rien, pas la moindre casemate, quelque chose, une sorte de monument au moins, une borne qui aurait marqué la limite [...]»⁶⁵⁶. » La porte est *invisible* parce qu'elle est *illisible*. L'absence de marque déchiffirable permettant de pénétrer l'espace urbain contribue à dépeindre Paris ainsi qu'une étendue inquiétante et démesurée : « [...] la ville énorme ne finissait pas, on n'avait pas d'autre horizon visible depuis le cinquième étage de Gentilly que des morceaux de ville tous pareillement couchés à plat [...]»⁶⁵⁷. » La vision installe depuis une vigie altièrè l'image d'une ville horizontale tentaculaire qui se déploie à perte de vue sur un modèle indéchiffable et répété. Paysage éclaté, morcelé, la ville plate – à l'inverse du pays natal – attire et inquiète, ainsi que la traversée de la Manche a fait éprouver à l'autrice un mélange indémêlable de fascination et d'angoisse, de phobie et d'attrait⁶⁵⁸. La mer, lieu de contemplation et de noyade, est de fait l'au-delà nécessaire de l'île, son complément dialectique. C'est l'océan qui fait éprouver le périmètre îlien comme un lieu minuscule et disparu – et comme un refuge. Marie-Hélène Lafon apparente dans son entretien avec Fabrice Lardreau

⁶⁵⁴ Marie-Hélène Lafon, *Les Pays*, *op. cit.*, p. 64. C'est du reste une nécessité que le personnage a en partage avec l'autrice : « Claire, le personnage de mon roman *Les Pays*, qui a une dimension autobiographique assez explicite, franchit une limite que j'ai moi-même franchie [...] », Marie-Hélène Lafon, *Le pays d'en-haut*, *op. cit.*, p. 91.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁵⁶ Marie-Hélène Lafon, *Les Pays*, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁵⁷ *Ibid.*

⁶⁵⁸ « [...] lors d'un voyage scolaire en Angleterre organisé par le pensionnat religieux de Saint-Flour où j'étais interne. Nous avons traversé la Manche. [...] Pour autant mon expérience de la mer reste limitée. J'aime la manger des yeux, mais je garde un rapport avant tout terrien à cet élément que je préfère admirer depuis la côte ». Marie-Hélène Lafon, *Le pays d'en-haut*, *op. cit.*, p. 26.

l'expérience de son personnage et la sienne propre⁶⁵⁹ : « [...] un voyage vers Paris, l'Angleterre [...] : le monde est vaste autour du point, infime, perdu, où l'on a commencé d'être⁶⁶⁰. »

Ce point infime, perdu, est conquis dans l'écriture, ressaisi dans la littérature : « [...] quand je commencerai à écrire ce sera comme lire en braille et déchiffrer du bout des doigts une géographie intérieure très archaïque⁶⁶¹. » Aveugle sur la mer infinie du monde déployé, l'autrice trouve dans la scription du pays la boussole pour naviguer. Le paysage, ressaisi par l'écriture et porté dans l'espace intime, rend dès lors la *traversée* possible : « [...] en [Claire], dans son sang et sous sa peau, étaient infusées des impressions fortes qui faisaient paysage et composaient le monde, on avait ça en soi [...]»⁶⁶². » Puzzle un temps décomposé en une illisible multitude d'éclats indissociés, le monde élargi est *in fine* recomposé par l'écriture et le truchement des livres.

Au-delà de l'île il y a la vaste étendue maritime. Si le plus souvent les personnages des fictions de Marie-Hélène Lafon demeurent dans l'espace îlien qui leur est une grâce et une fatalité, il arrive qu'ils partent. Ainsi de Claire qui *monte à Paris* comme on *monte sur mer* et découvre dans cette étendue toute l'étrangeté d'un espace à proprement parler illisible. C'est par le seul truchement des livres et des mots, exhumant en elle le pays quitté, qu'elle retrouvera le pays perdu. La *géo-graphie* de Marie-Hélène Lafon est une parade ; l'écriture des lieux est un chemin par où rejoindre l'espace des commencements et arpenter le monde lointain. L'île est le livre et réciproquement : ils (re)surgissent l'un et l'autre au contact de l'étrangeté éprouvée dans l'ailleurs dont en retour ils permettent la *Traversée*⁶⁶³.

2. Géographies du retour à l'origine

Chez Laurent Mauvignier aussi il arrive que s'inscrive un désir de partir. À l'image de *Continuer, Autour du monde* manifeste ainsi par endroits le tropisme de l'écriture pour des

⁶⁵⁹ Du reste, ainsi que l'énonce Jean-Yves Laurichesse, le personnage de Claire qui « monte » à Paris est écrit à partir de l'histoire propre de l'écrivaine : « C'est à partir de sa propre histoire que Marie-Hélène Lafon écrit *Les Pays*, où Claire Santoire, fille de paysans, « monte » à Paris pour étudier les lettres classiques à la Sorbonne, puis devient professeur [...]. », Laurichesse, Jean-Yves, « Écrire le monde rural aujourd'hui », Laurichesse Jean-Yves, Vignes, Sylvie (dir.), *États des lieux dans les récits français et francophones des années 1980 à nos jours*, op. cit., p. 183.

⁶⁶⁰ *Ibid.* p. 27.

⁶⁶¹ *Ibid.*

⁶⁶² Marie-Hélène Lafon, *Les Pays*, op. cit., p. 64.

⁶⁶³ Cf. le livre du même nom. L'expérience de l'ailleurs géographique se rapporte donc chez l'autrice au savoir qu'on tire des labyrinthes : « Toute connaissance passe donc par un labyrinthe, et souffre d'y passer. Le dédale est l'instrument d'une médiation douloureuse et nécessaire, le lieu double d'un châtement et d'une *traversée* [c'est nous qui soulignons]. », Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955, rééd. coll. Points, 2015, pp. 31-32.

terres lointaines. Ces ailleurs ne sont pas qu'exotiques paysages, ils signalent un attrait pour un monde en son état originel, primitif. Si Laurent Mauvignier est sans conteste un écrivain du réalisme social, qui saisit avec une singulière acuité les traits de notre modernité, il aime aussi à voyager dans l'espace pour voyager dans le temps, et renouer dans l'évocation ethnologique avec le mystère des commencements :

« [...] ce sentiment de participer à quelque chose comme *la nuit des temps*, le monde originel comme si vous y étiez – ils y sont, ils en sont sûrs tous les six, même s'ils *connaissent* l'Afrique, qu'ils y sont venus plusieurs fois, une fois au Kenya, une fois au Mali, au Congo et au Burundi. Maintenant encore, c'est le même sentiment de retrouver quelque chose d'une *profondeur*, [...]»⁶⁶⁴. »

Comme cette *Afrique fantôme* qu'arpente Leiris aux côtés de Griaule, le continent a les séductions d'un monde redécouvert à son aube. Ailleurs – dans le fragment consacré à Alec et Jaycee⁶⁶⁵ –, c'est la jungle thaïlandaise des environs de Bangkok qui livre la toile de fond sur laquelle resurgit l'enfoui. C'est que « [...] quand on part si loin de chez soi, ce qu'on trouve parfois, derrière le masque du dépaysement, c'est l'arrière-pays mental de nos terreurs⁶⁶⁶. » Le voyage en terre lointaine ressuscite le paysage intérieur dans toute la brutalité archaïque de sa violence larvée. En proie à d'étranges visions, Jaycee hallucinée expérimente aux confins du monde une forme de transe qui lui commande d'aller trouver son enfant non-né⁶⁶⁷. Dans les méandres du pays lointain, ainsi que revenue dans les rues de Des moines, Jaycee répond à l'appel et quitte dans la nuit ceux qui l'entourent pour retrouver la forme évanouie, fantomatique. L'expérience de l'ailleurs reculé déclenche un retour du refoulé, si bien qu'entre vision magique et décompensation psychique, Jaycee se tient au plus près du mystère de l'engendrement.

3. Ailleurs

Chez Pierre Michon, l'espace est aussi le lieu d'investissement du désir sous les traits d'un lointain à l'exotisme attrayant. Des pays sauvages où la sauvagerie des voyageurs trouve

⁶⁶⁴ Laurent Mauvignier, *Autour du Monde*, *op. cit.*, p. 191.

⁶⁶⁵ Ils donnent à leur fille un nom qui signale leur attrait pour les *peuples premiers* : « [...] lorsque leur fille était née, Alec et Jaycee l'avaient appelée Maya. Parce-que les civilisations disparues ont une touche d'éternité et d'absolu qu'aucun voyage dans le monde ne pourra jamais approcher. », *ibid.*, pp. 293-294.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 293.

⁶⁶⁷ « [...] Jaycee avait tout tenté jusqu'à ce qu'on comprenne que ses trompes étaient seulement bouchées. La vie d'un enfant au bout d'une question de tuyauterie – putain, à quoi ça tient ! Juste une mécanique, s'étonnait encore Alec. On avait perdu quatre ans et quelques mois [...] », *ibid.*, p. 294. « [...] comme si tu avais entendu crier – ton enfant non-né qui crie dans ton ventre [...] », *ibid.*, p. 310. N.B. Pour « non-né », nous reprenons l'orthographe du livre.

comme en un miroir l'objet exact de sa rêverie : une Afrique de fortunes et de fièvres, une Amérique d'armes et d'or. La géographie de l'ailleurs rêvé, des atlas et des mappemondes, des globes tournés dans des greniers, est un paysage des appétits, un tableau des ambitions. On peut y rejouer, ainsi qu'à la roulette, le destin entravé par les empêchements hérités dans l'enfance. Les océans se franchissent d'un remuement du doigt, d'un coup d'œil. L'ailleurs est à portée de nom : « [...] il avait lu ces noms : El Paso, Galveston, Bâton rouge⁶⁶⁸. » L'imaginaire géographique est une rêverie toponymique. De fait, la première figure de grand voyageur dans l'œuvre de l'auteur des *Vies minuscules*, c'est celle d'André Dufourneau dont la destinée est une parabole sur la littérature – puisque Pierre Michon fait de lui un poète et de son désir d'aller une image de la poésie. L'œuvre prouve ailleurs la récurrence du motif, le travail continué de la figure ; les départs d'Arthur Rimbaud et d'Armand Roulin font écho à celui d'André Dufourneau. Du reste Armand, qui avait dix-sept ans lorsque Van Gogh en fit le portrait, Pierre Michon le dépeint querelleur, affronté au père, lassé d'Arles, pressé de : « [...] rejoindre avec éclat des grands chemins de ce monde qui passent partout dans ce monde sauf en Arles, partir [...]⁶⁶⁹. » Et de fait il partit, après un éclat de voix pour finir : « bien plus tard en Tunisie, *officier de paix*, y pens[er] que les grands chemins de ce monde passent partout sauf en Tunisie [...]. »⁶⁷⁰ L'ailleurs est un mirage, les paysages lointains des rêveries qui sont autant de gouffres où s'abîmer.

Antoine Peluchet s'affronta à la même désillusion, se heurta au même mur. On peut certes postuler en dépit de preuves tangibles (« [...] ces lettres, que nul ne vit [...]⁶⁷¹. ») qu'il étreignit tout de même un temps son rêve : « [...] conduisait-il des locomotives noires sous le soleil jaune de la lointaine El Paso [...]. »⁶⁷² ; qu'avatar de l'auteur du *Bateau ivre*, arborant le « [...] colt yankee, vendant le pire [...]. »⁶⁷³ il s'enrichit ; mais la version fantasmagique est contredite. Ainsi l'or le cède au plomb, et la vitesse du mouvement au boulet que l'on traîne : « [...] le fils n'était pas en Amérique, on l'avait vu de ce côté-ci⁶⁷⁴. », « [...] il embarquait sur le port pour le baigne de Ré⁶⁷⁵. » Pour Armand Roulin aussi ça a tourné court : « [...] dans un mauvais rêve [...] vécu à faire suer le burnous et jouer à la roulette russe avec le vent, y mourut, et ce n'était pas un rêve [...]. »⁶⁷⁶

⁶⁶⁸ Pierre Michon, *Vies minuscules*, *op. cit.*, p. 56.

⁶⁶⁹ Pierre Michon, *Vie de Joseph Roulin*, Lagrasse, Verdier, 1988, p. 29.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁶⁷¹ Pierre Michon, *Vies minuscules*, *op. cit.*, p. 55.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 55.

⁶⁷³ Pierre Michon, *Vies minuscules*, *op. cit.*, p. 55.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁶⁷⁵ *Ibid.*

⁶⁷⁶ Pierre Michon, *Vie de Joseph Roulin*, *op. cit.* p. 30.

4. Les grands travaux

Si partir ne sert de rien, c'est peut-être ici qu'il faut trouver à étancher son désir, dans le travail du paysage par la volonté, dans le terrassement ou l'édification. Les travaux de Pierre Michon sont monumentaux : ils tendent à imprimer dans le monde la marque d'une orthogonalité, à modeler la géographie sur une géométrie. En donnant à voir la mathématique, ils prétendent donner à l'univers une forme intelligible. Cette géométrie rêvée est dominée chez l'auteur par les images viriles, et les figures du gigantisme et de la droiture. Nous avons évoqué plus haut dans le récit consacré à la vie de Joseph Roulin les tours de Manhattan, entailles phalliques dressées en un ciel éloigné. Ailleurs, dans *Les Onze*, le père du peintre, Corentin *La Marche*, fait ouvrir à grands renforts d'ouvriers Limousins : « [...] un canal navigable, le sillon du désir satisfait entaillé dans la terre d'Orléans à Montargis⁶⁷⁷. » Or ces ouvriers Limousins s'étaient exercés ailleurs, avant, à d'autres travaux, d'autres entreprises démesurées marquées au sceau d'une semblable virilité despotique et violente :

« [...] le cardinal-duc avait fait lever, plus ou moins à coups de trique, [...] des bataillons de Limousins pour construire au large de La Rochelle et autant dire alors en pleine mer de grands appareils de guerre, des digues, des babels bien cimentées de ciment limousin [...]⁶⁷⁸. »

Richelieu est l'instigateur d'une architecture dans laquelle se mirera plus tard le canal de Corentin : la pierre miraculeusement dressée sur la mer précède l'excavation du chenal mais s'appuie sur les mêmes outils – des hommes sacrifiés –, convoque les mêmes symboles – la boue par laquelle il faut en passer pour qu'eau et terre se séparent –, s'engendrent de la même image d'une mâle l'énergie – la trique du maître à la baguette, la tour de Babel dont l'érection coïncide avec l'entaille faite au pays de Loire. Le Verbe qui commande et ordonne, des hommes de glaise, la séparation des eaux : les grands travaux de Pierre Michon se situent bien aux temps de la Création⁶⁷⁹, dans cet avant aux résonnances bibliques qui met en jeu des forces archaïques. Absolus, antédiluviens, échappés à l'Histoire, les remparts de Richelieu sont tels que « tous les huguenots du monde viendraient se fracasser et mourir pour toujours, sortir de l'Histoire – ce qui arriva bel et bien, dans un sens [...]⁶⁸⁰. » Partout en ces grands chantiers on retrouve des corps morts, des vies escamotées : les huguenots dans les digues, les Limousins près d'Orléans,

⁶⁷⁷ Pierre Michon, *Les Onze*, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁷⁹ Cf. Florian Préclaire, « Écrire au Troisième jour », *Pierre Michon, La Lettre et son ombre*, *op. cit.*

⁶⁸⁰ *Ibid.*

Alaric au fond d'un fleuve. Dans les près limoneux de Saint-Michel en l'Herm, Hugues comme avant lui Abel « tombe, cinq bœufs debout et un bœuf affalé lui passent sur le corps, et pour finir treize pouces de fer coupent ce corps en deux⁶⁸¹. » Le premier sang qu'on y verse consacre une terre. À Saint-Michel aussi : « [L]a terre gagnée reste de la terre où les pluies glissent sans mordre. Au printemps l'herbe y pousse. Les moines hilares y gambadent. Ils parlent de miracle et d'agronomie⁶⁸². » Plus tard pourtant l'image revient, la barque de Caron apparaît pour Èble agonisant, dans un sursaut il « craint d'y voir deux tronçons d'homme mort⁶⁸³. » et le marais continue d'hanter le récit. Emma « [...] se précipite dans l'eau, [...] sombre jusqu'au fond, puis dans la bauge des vasières où on ne la trouvera pas⁶⁸⁴. » L'indistinct reprend ses droits, les chantiers sont précaires, les forces contraires. C'est que la géographie nette et tendue du désir a son revers de méandres tenaces et cachés, que la droiture a ses errances ou son prix. On trouve dans *L'Empereur d'Occident* un travail de terrassement semblable à celui commandé et chapeauté par Corentin *La Marche* qu'en maints endroits Pierre Michon qualifie de maçon. Selon la volonté posthume d'Alaric qui voulut y être enfoui, l'assèchement du Busentin s'opère par un bief creusé pour en dériver le cours : « Un fleuve coulait là, épais, noir, dans les fonds aux forêts tombées, le Busentin : trois jours toute la Scythie éplorée, furibonde, avec des pelles, des glaives, à pleins boucliers, creusa un bief parallèle au fleuve [...]⁶⁸⁵. » Mais aussitôt la dépouille jetée en sa tombe marécageuse l'eau déferle et submerge, le déluge vient : « [...] [à] grands coups de glaive ou pleines mains, la Scythie exultante rompit les digues du bief, et toute l'eau du monde, tumultueuse, sourde, passa naturellement sur le corps [...]⁶⁸⁶. » L'univers est un paysage d'eau mouvante plus que d'édifices souverains, le monde est un fleuve qui court – « la Beune continuait⁶⁸⁷. » Si, donc, il est possible dans une rêverie active de tenter une réplique du grand Œuvre – de séparer Tohu et Bohu, d'ériger le Cosmos en lieu et place du trouble du Chaos – il y a un envers ou un prix à payer. L'œuvre de Pierre Michon est un paysage en clair-obscur : « [...] [c]ela semble donc sortir d'un tableau de Caravage et non pas de Tiepolo⁶⁸⁸. »

L'espace d'un monde possible est tributaire du geste d'écrire : Marie-Hélène Lafon articule la possibilité d'une aventure lointaine à l'inscription dans la langue, et la géographie de

⁶⁸¹ Pierre Michon, *Abbés*, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁸² Pierre Michon, *Les Onze*, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁸³ Pierre Michon, *Abbés*, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁶⁸⁵ Pierre Michon, *L'Empereur d'Occident*, *op. cit.*, p. 45.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁸⁷ Pierre Michon, *La Grande Beune*, Lagrasse, Verdier, 1996 ; Gallimard, coll. « Folio », 2006, p. 88.

⁶⁸⁸ *Ibid.* p. 124.

l'ailleurs, originellement illisible, prend forme, dialectiquement, grâce au ressaisissement intérieur des noms du pays natal. Chez Laurent Mauvignier, la terre tourne au rythme des boutures du texte : c'est une solidarité des figures qui garantit la possibilité du mouvement et, c'est le fil renoué des vies qui permet que les trajectoires fassent le tour du monde. Dans l'*ailleurs* du reste, l'écrivain va à la rencontre d'un *avant*, et l'espace ouvert est lieu où ordonner la quête de l'origine. Les textes de Pierre Michon proposent eux aussi un ailleurs. Pourtant, les attraits mirifiques du bout du monde ont leur envers de douloureuse réalité : partout on ne rencontre que soi-même et l'orgueil est sombrement puni ; et s'il est donné à quelques-uns en leur exorbitante puissance d'ordonner le paysage en de vastes travaux pour lui donner l'allure de leurs désirs, la terre ouverte les reprend.

3. DES ÉCRITURES IMPLIQUEES

a. Écrire les *marginiaux*

Pierre Michon écrit sur un versant qu'il porte en héritage. Du côté de Guéret, il ressuscite le pays natal et redonne vie aux figures de l'enfance par le biais d'une poétique des noms : nommant dans sa langue les lieux de la terre reléguée de l'origine, intégrant les noms minuscules parmi les mots de la tribu, il fait du creuset creusois le berceau d'une humanité en partage, et confère aux fragments intimes de l'enfance livrée la valeur de morceaux d'anthropologie. Il y a chez l'auteur de *Seuls* un semblable parti-pris des marginaux. Chez Laurent Mauvignier aussi les personnages sont le plus souvent des gens modestes que le travail abîme, ou qui rompent avec le corps social. À l'image de Marie-Hélène Lafon et de Pierre Michon, l'écrivain interroge ce qui fait la trajectoire brisée d'une vie et devine dans la noirceur des lignées ataviques la fêlure qui court d'une génération l'autre. Brisés, *fêlés*, ses personnages séjournent à l'occasion dans des centres ou des cliniques – ces institutions psychiatriques qui, pour être des lieux de claustration, sont aussi aux yeux de l'auteur des espaces où peut s'épancher la rêverie fraternelle d'un univers réconcilié où nul n'est imperméable aux autres. Si l'œuvre de Marie-Hélène Lafon ne convoque pas de la même manière que celle de l'auteur des *Vies minuscules* une poétique des noms au service du pays natal, elle a en revanche en partage avec l'œuvre de Pierre Michon d'exprimer un semblable sentiment d'appartenir de naissance à un monde enclavé et un pareil penchant pour les êtres des marges. La création a chez elle le visage grimaçant de l'alcoolisme sévère, de la solitude qui tue, de la violence atavique. Ces vies infimes, étriquées, étranglées, c'est dans des miniatures étroitement cadrées et avec des traits secs et ciselés qu'elles nous sont livrées. Aussi, on l'a vu, l'espace et le temps

se définissent d’abord, chez l’écrivaine, comme enclave insulaire et menace imminente. Le pays est un point infime et relégué, l’époque est sur le déclin ; alors l’étroitesse dicte la nécessité d’un élargissement, et l’urgence commande que le récit prenne note. La pulsion de récit naît donc d’une double injonction et prend logiquement chez elle aussi la forme d’une implication : c’est aux côtés des paysans dont elle est et des gourles qui arpentent son pays que l’autrice se tient, et ses livres, en leur humilité franche et leur vérité crue, témoignent pour les victimes, souvent ; et les bourreaux, parfois.

1. *Le côté de Guéret*

L’implication de Pierre Michon est lisible dans l’emploi des noms qui émaillent son œuvre, et spécifiquement les *Vies minuscules*. Le choix de l’usage des noms de lieux qu’atteste la toponymie réelle inscrit l’œuvre dans une perspective testimoniale qui sauve le pays natal de l’oubli auquel il était promis. Mourioux, Les Cards, Châtelus et Saint-Goussaud sont les points cardinaux d’un monde enfoui dans des profondeurs que le texte exhume ; et exhausse. Quand l’auteur revient sur l’usage des noms véritables dans le livre, il souligne l’émoi suscité par le choix d’ancrer le texte dans le réel, et associe la toponymie creusoise à la force évocatoire des noms proustien :

« [...] quand je me suis dit que l’allais nommer ces lieux en leur conservant leurs véritables noms, ceux qui apparaissent sur les cartes, quand j’ai vu que ma main acceptait de tracer ces mots-là, j’ai eu la sensation qu’ils étaient aussi forts et aussi vrais que ceux de *La Recherche*. »⁶⁸⁹

L’anamnèse proustienne fonctionne sur une poétique du nom que l’œuvre de Pierre Michon reprend à sa manière : la vérité des lieux est étayée par l’œuvre elle-même qui, les inscrivant sur la page, en fait autant de portails toujours ouverts sur un monde disparu à l’envi ressuscité. Aussi, d’être nommé dans le livre, le pays natal prend les dimensions d’un univers en partage, d’un bien commun. Si elle est propre à opérer le retour vers un temps perdu, l’écriture est également chez Pierre Michon un territoire où la géographie échappe à l’enclave d’un temps circonscrit pour devenir un espace immémorial : « Les phrases, le lexique, la grammaire, les modalités du récit, concentrant de multiples usages indépendamment de leur datation, identifient l’espace littéraire à une géographie immémoriale [...]. »⁶⁹⁰

⁶⁸⁹ Pierre Michon, « Noms de lieux, lieux-dits », *Cahier de L’Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 255.

⁶⁹⁰ Bruno Blanckeman, « Écrire à contretemps », *Cahier de L’Herne Pierre Michon*, n° 120, *op. cit.*, p. 283.

Nommé, le lieu premier devient bien commun, où chacun peut reconnaître son rapport à la terre natale ; ainsi l'écriture des toponymes creusois inscrit-t-elle le singulier dans le pluriel. Noms d'une communauté, Mourioux, Saint-Goussaud et Châtelus-le-Marcheix dessinent un triangle où tous ceux qui en proviennent peuvent reconnaître leur berceau : « [...] la conscience individuelle est préemptée par la mémoire collective et le sentiment de soi interdépendant d'une détermination par les autres, à la mesure de leur appartenance commune à quelque lieu d'origine. »⁶⁹¹ Dans ce geste par lequel il nomme les villages de son enfance, l'écrivain rassemble des vies esseulées en une destinée commune. Mais au-delà, c'est de l'histoire de l'humanité, également originaire de confins noirs et perdus, qu'il s'agit dans les *Vies minuscules*. La nuit des Cards coïncide avec la nuit originelle, si bien que le recours aux toponymes véritables, loin de circonscrire le texte au champ d'une province reculée, l'élargit au contraire, et lui donne force de récit anthropologique.

Dans son étude intitulée *Encres orphelines*, Laurent Demanze signale en outre le caractère clivé des patronymes et des toponymes que l'écrivain emploie. Grandiloquents et humbles, magnifiques et dérisoires, ceux-ci participent d'une tonalité mélancolique, où se donne à entendre la nostalgie des origines : « Pierre Michon multiplie les noms rutilants et dérisoires à la fois de la province. Ces noms anonymes acquièrent dans la langue fastueuse qui les déploie une mémoire et une poésie mélancolique. »⁶⁹²

2. Typologie des personnages de Laurent Mauvignier

On trouve chez Laurent Mauvignier des gens ordinaires qui ont en partage avec les humbles de Marie-Hélène Lafon et de Jean Rouaud, comme avec les minuscules de Pierre Michon, une même condition modeste : « Laurent Mauvignier est le romancier des personnes modestes [...] : ouvriers et employés, femmes de ménage et agents d'entretien, vigiles de supermarché, conducteurs de camion, serveurs dans des bars et femmes de service en cantine scolaire. »⁶⁹³ De *Loin d'eux* à *Ce que j'appelle oublié*, Éric Bordas dresse ainsi l'inventaire des métiers qu'exercent ceux qui ne sont pas hors du champ social mais quasi invisibles au sein de celui-ci. Petites mains peu à peu aliénées par la répétition mécanique des tâches⁶⁹⁴, traînant dans les rues et jusque chez eux les odeurs et les bruits du monde du travail, ouvriers et employés

⁶⁹¹ *Ibid.*

⁶⁹² Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, op. cit.*, p. 72.

⁶⁹³ Éric Bordas, « Chez nous, à La Bassée », *Laurent Mauvignier*, Karine Germoni et Jacques Dürrenmatt, (dir.), *op. cit.*, p. 57.

⁶⁹⁴ Parmi d'autres mentions possibles : « [...] vite la routine qui avait pointé son nez sous la vitesse des gestes qui se répétaient », Laurent Mauvignier, *Loin d'eux, op. cit.*, pp. 15-16.

subissent comme un supplice ces sons qui longtemps après vrillent le cerveau⁶⁹⁵ et ne se défont jamais de leurs doigts noirs et gras⁶⁹⁶. Les métiers – comme ailleurs l’Histoire⁶⁹⁷ – marquent les corps et altèrent les sens.

Outre ces personnages et quoiqu’ils soient moins nombreux, on croise également chez l’auteur des êtres plus nettement en marge. Ainsi de Feu-de-bois dans *Des Hommes*, qui est de ceux qui ne se suffisent plus : « [...] les alcooliques, les ivrognes, trognes, plaies, parasites, ceux qu’on se traîne, nous, et la mairie qui paie, citoyens, tout ça, vous comprenez ; [...] »⁶⁹⁸ Cependant, en dépit de l’énumération qui affine ici Bernard à un marginal, l’écrivain ne fait pas de son personnage un portrait uniforme et figé. Si Bernard est devenu Feu-de-bois, c’est au terme d’une histoire que le livre racontera et élucidera progressivement, levant le voile sur les circonstances de la déchéance.

Chez Laurent Mauvignier – comme chez Marie-Hélène Lafon et Pierre Michon – l’écriture s’essaie de fait davantage à saisir l’énigme d’une ligne de vie et les ruptures qui l’affectent, qu’à cantonner l’identité au champ d’une dénomination réductrice. Ainsi et de façon remarquable, l’auteur semble s’attacher aux trajectoires qui isolent et aux moments de bascule qui font choir : la folie d’un amour inavoué qui mène Tony au pire dans les dernières pages de *Seuls*, Bernard échangeant son nom d’état civil pour se confondre avec l’odeur des cendres qu’il ramène d’Algérie, Jaycee qui flanche dans la jungle thaïlandaise⁶⁹⁹ où remonte subitement la douleur d’une maternité contrariée, ou Bègue qui à force d’humiliation sombre un jour dans la folie pyromane et la schizophrénie.

À l’origine de ces moments de bascules – tout à la fois ruptures sociales et décompensations psychiques –, il y a bien souvent le poids de l’hérédité. La fragilité se transmet et se porte en partage dans ces textes qui supposent la folie de la fille⁷⁰⁰ en germe dans la fêlure

⁶⁹⁵ « [...] c’est là qu’ils attaquent, les bruits, emmagasinés comme dans une gaine électrique. Un sifflement s’élève et bientôt me traverse la tête de long en large, d’une oreille à l’autre comme une tige de fer, un truc métallique qui vrille [...]. », *ibid.*, p. 18.

⁶⁹⁶ Le père de Hughie, Geoff et Doug « [...] quand j’étais enfant, sa main me caressait la tête lorsqu’il passait à côté de moi, graissant mes cheveux de ses doigts épais et se faisant houspiller par ma mère, parce qu’il revenait de l’usine où il tripotait des joints et des poulies (je ne m’en souviens pas bien), qui lui faisaient les doigts aussi noirs que du charbon, aussi gras que de l’huile de foie de morue. », Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁹⁷ Cf. *intra*, Deuxième partie : Réinscrire le monde dans l’espace-temps, 1. Penser le temps au présent, a. Visions contemporaines d’un temps tragique, 3. Histoire de la chute.

⁶⁹⁸ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁹⁹ « [Alec] se répète que c’est dans la jungle que ça a commencé. Pas avant. », Laurent Mauvignier, *Autour du Monde*, *op. cit.*, p. 297.

⁷⁰⁰ La folie est d’emblée présente mais d’abord latente. Jaycee se caractérise dès le début du fragment qui lui est consacré par une certaine *sauvagerie* : « Ces associations *un peu sauvages* [c’est nous qui soulignons], des images qu’elle seule comprend et qui la font rire en laissant tout le monde muet autour d’elle [...] », *ibid.*, p. 295. « [...] cette façon qu’elle a de mettre les pieds dans le plat, en lançant des bizarreries qui déboulent comme des *animaux sauvages* [c’est nous qui soulignons] dans un salon [...] », *ibid.*

de la mère⁷⁰¹, et dressent le portrait de fratries déjantées laissées à l'abandon par des parents ayant sombré dans un complet dénuement⁷⁰². Laurent Mauvignier dépeint ainsi volontiers, dans l'indigence léguée ou l'atavisme paysan⁷⁰³, les fatalités familiales.

Pourtant la loi du sang n'est pas absolue, et si elle pèse sur tous, certains parviennent à s'en défaire. Avançant les raisons pour lesquelles certains de ses personnages basculent, l'écrivain invente également par endroits pour eux les chemins d'une liberté possible – ainsi Bergogne échappera par l'amour à ce que dicte son hérédité, et Sybille s'engagera dans ses études de médecine pour rompre avec le cours répété des choses qui réduit les siens à néant (« Elle se dit que ce serait rompre avec cette fatalité qui aplatit sa famille génération après génération. »⁷⁰⁴) Si elle finit par abandonner ses études, sa volonté d'aller chevaucher au Kirghizistan, ainsi que le renouement lors du voyage avec l'écriture (la scription d'un carnet) attestent de la force ressuscitée du désir de se défaire de la fatalité familiale.

Soucieuse de ceux qui sont mis au ban de l'espace social, l'œuvre de Laurent Mauvignier met logiquement en scène ses personnages dans des lieux de claustration qui signalent leur blessure, et signent les ruptures qui affectent leurs lignes de vies. Comme chez Pierre Michon et Marie-Hélène Lafon, l'écriture donne ainsi à voir des asiles, des centres, des lieux d'internement. Les tensions du lexique disent bien toutes les complexités symboliques à l'œuvre en ces institutions : on sait ces asiles infernaux, ces centres excentrés, et ces internats dédiés aux aliénés hors d'eux-mêmes. Comme Jojo qui fréquente La Ceylette et Alphonse qui va régulièrement à Sainte-Geneviève⁷⁰⁵, Bègue séjourne dans un *centre*⁷⁰⁶. C'est lors d'une conversation avec Christine que celui-ci raconte incidemment sa vie d'interné : « [...] on lui demandait, au *centre*⁷⁰⁷, de parler de ce qu'il peignait et des dessins qu'il faisait [...]. »⁷⁰⁸ Du

⁷⁰¹ Alec se questionne en ces termes sur les causes de la crise de Jaycee : « Jaycee était au bord d'un gouffre ou d'un monde dont il n'avait pas idée, un monde sans fond où l'on pouvait tomber sans cesse, sans avoir jamais la moindre chance de pouvoir revenir, il avait pensé à la mère de Jaycee. *Est-ce que Jaycee est comme sa mère ? Sa mère qui se gavait de gélules amincissantes avec sa voix comme les cris presque inaudibles et stridents d'un écureuil qu'on terrorise à coups de jets de pierre. Ses yeux morts et gros comme des bulbes d'oignons. »*, *ibid.*, p. 307.

⁷⁰² Christophe, Denis et Bègue dans *Histoires de la nuit*.

⁷⁰³ « Ses parents lui ont répété ça depuis toujours, comme les leurs le leur avaient répété et comme les leurs bien avant eux encore, comme si ces phrases-là étaient l'écho de temps immémoriaux, d'une parole des anciens qui avait pu venir jusqu'à lui en déambulant à travers les couloirs des siècles. » Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, p. 151.

⁷⁰⁴ Laurent Mauvignier, *Continuer*, *op. cit.*, p. 106.

⁷⁰⁵ « Alphonse survécut cependant à sa mère et s'obstina à vivre, poussant l'incongruité jusqu'à ralentir notablement la fréquence des ses séjours à Sainte-Geneviève ». Marie-Hélène Lafon, *Histoires*, *op. cit.*, p. 32.

⁷⁰⁶ Son frère Denis séjourne en prison, autre lieu d'*internement*.

⁷⁰⁷ C'est nous qui soulignons.

⁷⁰⁸ Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, *op. cit.*, p. 321. L'activité picturale – sorte d'*art thérapie* – semble constitutive de la cure : « [...] il aurait pu continuer à peindre après ce qu'il appelle le centre – un hôpital ? – et elle entend bien que pour lui ce centre, dans sa vie, c'est le lieu où il fait beaucoup de peinture [...]. » *ibid.*, p. 325.

reste, Bègue n'est pas un hapax : Jaycee est elle aussi hospitalisée pour un motif psychiatrique⁷⁰⁹.

S'ils sont relégués dans des lieux isolés, les marginaux sont néanmoins chez Laurent Mauvignier ceux qui rêvent le plus activement à une communauté heureuse. Ainsi, au terme du récit qui lui est consacré dans *Autour du monde*, Jaycee apparaît-elle derrière les vitres d'une des chambres de sa clinique, en proie à une rêverie dans laquelle s'épanche un imaginaire de liberté et d'union : « Tu ne diras rien, tu iras loin comme ça. Et, du dehors, les gouttes de pluie viendront caresser la vitre de la chambre d'hôpital pour te demander de laisser entrer les particules d'êtres innombrables que tu ne connais pas encore. »⁷¹⁰ La poésie de l'image d'*Autour du monde* – qui figure Jaycee en forme évanescence échappée, et autrui en des gouttes de pluie qui réclament d'être accueillies – proclame la perméabilité du monde et inscrit l'asile en son cœur. Le texte a ici ceci de remarquable que se rejoignent, par le prisme d'images partagées, une poétique et une éthique de la rencontre. Ce réseau lexical où la fraternité trouve à se représenter dans les mots de la *fluidité*, on le trouve ailleurs chez Laurent Mauvignier, et spécifiquement dans *Loin d'eux* où s'énonce pareillement cette revendication d'une nécessaire perméabilité, d'une indispensable porosité aux autres :

« Elle m'a dit, trop facile d'esquiver les choses, de dire qu'au fond tout est *imperméable*⁷¹¹ entre les gens et qu'au contraire elle croyait que tous nous portons le même monde, et la même envie d'y croire, chacun à sa mesure, comme il veut, comme il peut, selon un peu la nature de son corps, mais tous avec la même *porosité*⁷¹², elle a dit. »⁷¹³

La poétique des images que le texte déploie à partir des blessures de chacun commande une éthique de l'*être ensemble* qui s'impose à tous. Entre le parti-pris des travailleurs modestes que leur condition aliène et l'empathie sensible vis-à-vis des aliénés internés, l'œuvre de Laurent Mauvignier établit très sensiblement le champ de son implication.

3. *Vies miniatures*

C'est par son travail spécifique de cadrage que l'écriture de Marie-Hélène Lafon fait entrer les marginaux au sein de ses récits. Ses écrits font des *vies minuscules*, des *miniatures de*

⁷⁰⁹ Dans *Autour du monde*, l'écrivain se place aux côtés d'Alec qui vient la voir régulièrement : « Alec ne pourra pas passer à la clinique comme il le fait tous les jours depuis des semaines. Il n'aura pas le temps et sans doute que Jaycee l'attendra jusqu'à tard. » Laurent Mauvignier, *Autour du Monde, op. cit.*, p. 296.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 310.

⁷¹¹ C'est nous qui soulignons.

⁷¹² *Ibid.*

⁷¹³ Laurent Mauvignier, *Loin d'eux, op. cit.*, p. 61.

vies. Le plus souvent, ses livres prennent pour titre les prénoms de ceux dont l'existence est contée : Joseph, Alphonse, Jeanne, Roland, Mo. Les personnages donnent aux livres leur unité ; et les lignes de vies de ceux-ci sont relatées dans la linéarité de leur déroulement. La mesure usuelle adoptée par l'autrice est celle du texte court, souvent condensé, parfois morcelé, ramassé sur quelques épisodes significatifs.

Nouvelles ou brefs romans, les textes de Marie-Hélène Lafon narrent dans des récits sommaires des vies de petites gens qui évoluent dans l'espace réduit d'un univers borné – parfois étriqué à l'extrême comme dans « La maison Santoire ». Pas d'ornement inutile, pas de *gras* : la langue va au cœur, cisèle d'un style sec, procède par sélection, élagage (« J'ai toujours le sentiment que mes livres comportent trop de gras, un trop-plein dont je me méfie énormément. »⁷¹⁴). Cette défiance vis-à-vis de l'excès s'affirme aussi dans l'attention revendiquée portée au *cadrage* – ainsi que dans l'art pictural auquel le mot de *miniature* est emprunté. Dans *Traversée*, relatant le goût pris des voyages en train et de l'observation des paysages par les fenêtres, l'écrivaine formule l'importance que revêt à ses yeux le découpage de l'espace : « Je comprendrai alors à quel point le cadre, en découplant une tranche, un morceau de pays constitue le paysage [...]. »⁷¹⁵ Il en va de même pour ces *tranches de vies* que le texte extrait, saisit et adresse : Alphonse que l'on quitte aux pieds d'Yvonne pendue, Jeanne qui disparaît sur un quai de train de la gare de G., Joseph méditant à sa mort sur la tombe de sa mère. Les textes prennent en cours de route puis lâchent à un détour, formant ainsi autant de morceaux d'existences brisées, d'*éclats* de vies qui disent l'*éclatement* des destinées.

Outre qu'elles sont morcelées, ces vies sont resserrées, *étranglées*. L'angoisse géographique de l'encerclement ainsi que celle, historique, de la disparition, sont articulées chez l'écrivaines à la fragilité des existences scrutées, à leur vulnérabilité. Systématiquement et irrémédiablement engagés dans un déclin, étranglés par l'étroitesse de leur vie, les personnages de Marie-Hélène Lafon évoluent voient le monde se resserrer autour d'eux. L'*étranglement* n'est du reste pas qu'une figure, c'est un événement récurrent et éminent de l'œuvre : Yvonne se passe la corde au cou (« La corde était épaisse autour de son cou d'oiseau »⁷¹⁶), tout comme Roland (« Hier Roland s'est suicidé. Il s'est pendu. Dans l'atelier. Avec ses bottes. »⁷¹⁷), et comme le père de Roland avant lui – c'est la loi atavique : « [...] cette famille de fous, qui se suicident, qui se pendent [...] »⁷¹⁸. Le viol d'Yvonne, la solitude de

⁷¹⁴ Marie-Hélène Lafon, *Le pays d'en-haut*, op. cit., 2019, p. 76.

⁷¹⁵ Marie-Hélène Lafon, *Traversée*, op. cit., p. 38.

⁷¹⁶ Marie-Hélène Lafon, « Alphonse », *Histoires*, op. cit., p. 62.

⁷¹⁷ Marie-Hélène Lafon, « Roland », *Histoires*, op. cit., p. 109.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 117.

Roland et son sang : c'est un monde cruel et violent, grevé d'hérédité tragique et d'obscurité prédatrice que celui dépeint par l'auteur dans ses livres.

Marie-Hélène Lafon est – ainsi que Pierre Michon⁷¹⁹ – du côté des doux, des tendres, des *écrasés*⁷²⁰, et des fous. Il y a un mot dialectal qui dit tout cela à la fois : celui de *gourle* que l'on trouve dans *Joseph* – et qui parle notamment du personnage éponyme – : « toutes les gourles du pays »⁷²¹. Joseph est un travailleur agricole sans terre, un paysan errant qui loue ses bras d'une ferme à l'autre : « [...] il trouvait plus ou moins à se louer pour des journées ici ou là [...] »⁷²². Il sombre dans l'alcoolisme après les infidélités et le départ de Sylvie ; il perd le sommeil et l'appétit après avoir surpris malgré lui les ébats de Rémi avec le très jeune Daniel. Joseph n'a pas le vin mauvais : « il avait surtout le vin triste, d'une tristesse suante et comme contagieuse »⁷²³. Le désespoir de Joseph est si profond qu'il en vient à perdre jusqu'à sa voix : « Au-delà d'un certain nombre de verres il perdait la parole [...] le fil se cassait net [...]. »⁷²⁴ Mutique, il est hospitalisé pour cure :

« [...] tout le dépassait, c'était la complète débandade ; il se retrouvait dans le cabinet du Docteur Roux à Condat, il entendait des mots qui lui passaient au-dessus de la tête, atavisme non-assistance à personne en danger hospitalisation d'office [...] »⁷²⁵

L'alcoolisme est une tare dont les mots de la médecine énoncent le caractère de fatalité : héréditaire, atavique, congénitale, on n'y échappe pas. Il frappe les fils qui n'ont pas pu partir et que la vie a molestés : « Les plus fracassés d'entre eux n'ont pas cette force, cette confiance : ils se tuent de boisson, leur corps est gagné par la sauvagine, leurs cheveux et leurs barbes

⁷¹⁹ Cf. *intra*, Deuxième partie : Réinscrire le monde dans l'espace-temps, 1. Penser le temps au présent, a. Visions contemporaines d'un temps tragique, 4. Terreur de l'Histoire, Bruno Blanckeman, « Écrire à contretemps », *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 285.

⁷²⁰ L'écrivaine use de ce terme au cours d'un récent entretien avec Alexandre Gefen dans lequel il est question tout à la fois de « la tribu des minuscules » et de la langue : « Au royaume du verbe, je trouve place et sens ; ça me tient chaud dans le monde, et ça fonde même mon existence ; à partir du moment où je commence à écrire et où j'entends inscrire une trace des générations d'écrasés qui m'ont précédée, je l'inscris, la trace, dans cette langue là, dominante certes, mais aussi et surtout universelle. À l'intérieur de cette langue, j'insère et je mets en gloire des mots, des rythmes, des images et aussi des façons de faire, de dire et de penser qui sont celles de la tribu des minuscules. Je suis au chantier, à l'établi, je m'empoigne avec la phrase, et c'est ma place, cette empoignade avec le verbe, avec le rythme, avec la juste place ; voilà il s'agit de chercher la juste place de la virgule, la juste place de l'adjectif, ou son absence, son silence. », Marie-Hélène Lafon, entretien avec Alexandre Gefen, *La Littérature est une affaire politique*, Paris, Éditions de l'observatoire, 2022. Voir aussi *intra*, Première partie, 3. Des écritures impliquées, c. Les langues impliquées, 4. Vies secondes.

⁷²¹ Marie-Hélène Lafon, *Joseph*, Paris, Buchet-Chastel, 2014, rééd. Gallimard, coll. « Folio », 2018, p. 92.

⁷²² *Ibid.*, p. 93.

⁷²³ *Ibid.*

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 101.

poussent, ils ne se lavent plus. »⁷²⁶ Alphonse lui aussi est du côté des tendres que la vie a brisés : « Alphonse était un doux »⁷²⁷. Diagnostiqué « retardé » à huit ans par un médecin, il fréquentera un asile, ira – puis retournera – à l’hospice de Sainte-Geneviève. Ainsi que Laurent Mauvignier qui formule avec Jaycee une rêverie de fraternité au sein d’un centre psychiatrique, et que le narrateur des *Vies minuscules* se liant d’amitié avec certains des pensionnaires de La Ceylette, Marie-Hélène Lafon ouvre la porte sur ces lieux où sont relégués et cloîtrés ceux que la vie a brisés, et renverse l’ordre des valeurs affecté aux aliénés. Pour simplet qu’il soit – et parce qu’il est simple, justement – Alphonse sait la vraie langue de l’origine : lui seul a le talent de parler aux nourrissons, d’être à leurs côtés, « pris dans un babil⁷²⁸ partagé, intelligible d’eux seuls. »⁷²⁹ Sa tare est un talent qui lui fait connaître la langue première, et le relie de manière privilégiée à l’énigme de l’origine.

Peindre des miniatures de vies pour rendre leur grandeur à ceux qui n’eurent pour existence que des vies miniatures, et consigner dans l’île du livre le monde insulaire qui s’est violemment refermé sur les doux, les tendres et les fous : l’œuvre de Marie-Hélène Lafon proclame avec les êtres du pays premier une sororité radicale, une intimité viscérale. L’implication de Pierre Michon s’éprouve quant à elle à l’aune d’une poétique des noms : il s’agit de se tenir aux côtés des minuscules et *du côté de Guéret* en nommant avec superbe les noms du pays natal et de ceux qui l’habitent. Laurent Mauvignier a en partage avec l’écrivain des *Vies minuscules* et l’écrivaine d’*Histoires* un même tropisme pour les récits de vie des marginaux : son œuvre s’attache à ceux qui sont ataviquement frappés de tares et s’essaye à comprendre ce qui a infléchi ou brisé leurs destinées.

b. Écrire côte-à-côte

La posture politique des écrivains d’aujourd’hui est très distincte des gestes par lesquels se caractérisait hier – dans le temps où elle s’est érigée et définie comme telle – une littérature engagée. Aux côtés de ceux dont elle parle, la littérature contemporaine descend dans l’arène du stade écroulé, ou s’installe à l’établi du menuisier. Les écrivains qui composent notre *corpus* illustrent la variété de ces manières de se tenir parmi ceux dont on prend le parti ; et de recommencer le politique dans la littérature. Pierre Michon fait de son œuvre une *fraternité*,

⁷²⁶ *Ibid.*, pp. 40-41.

⁷²⁷ Marie-Hélène Lafon, « Alphonse », *Histoires*, *op. cit.*, p. 21.

⁷²⁸ Le babil est lui aussi associé à la langue virtuose sous amphétamines dans les *Vies minuscules*.

⁷²⁹ Marie-Hélène Lafon, « Alphonse », *Histoires*, *op. cit.*, p. 33.

Marie-Hélène Lafon va au *corps-à-corps* avec ceux qu'elle raconte, Laurent Mauvignier se mêle à la foule. Ainsi, l'écrivaine d'*Histoires* use des images du travail manuel pour dire son rapport au texte : son bureau est un atelier, et son art un artisanat ; manière de proclamer son sentiment d'appartenance au monde des humbles. La solidarité ne s'affirme pas chez elle par un discours énoncé du haut d'une position altière, mais dans le fait de raconter des vies au corps-à-corps, de se tenir côte-à-côte avec ceux qu'elle écrit. L'implication de Laurent Mauvignier s'illustre quant à elle dans un champ plus explicitement politique. L'écrivain s'attache ainsi, notamment, à souligner l'inanité du discours raciste. Quand Vince, Feu-de-bois et Samuël font leur la rhétorique du rejet de l'autre, l'écrivain oppose à la parole haineuse les péripéties de son récit : confrontés à l'étranger qui les accueille et se révèle à leur semblance, le frère de Mitch, Bernard et le fils de Sybille sont tous trois menés à éprouver par eux-mêmes l'imposture de leurs discours. Enfin, les textes de Pierre Michon manifestent une croyance dans la condition fraternelle du *peuple*, auquel l'écrivain revendique d'appartenir ; lui qui est au nombre de ces *auteurs limousins* qu'on trouve dans *Les Onze*.

1. *Corps-à-corps*

Dans le recueil *Histoires* de Marie-Hélène Lafon, le narrateur de la nouvelle intitulée « Roland » énonce le pouvoir mortifère de la solitude, de l'isolement et de l'oubli : « Personne ne l'a reconnu, je crois que c'est de cela qu'il est mort, sans bruit⁷³⁰. » C'est une semblable relégation, une même privation qui frappe Mo dont le nom ainsi amputé dit l'insuffisance, la part manquante⁷³¹. Chez l'un et l'autre, le geste funeste – meurtre de soi ou d'autrui – est corrélé à cette absence de reconnaissance que le récit de l'autrice s'attache à conjurer. L'écrivaine édicte de fait clairement sa sensibilité au drame d'existences empêchées : « Ces *vies*⁷³² me touchent, m'atteignent de plein fouet. Ils sont restés au pied du mur, sur le carreau [...]»⁷³³. Marie-Hélène Lafon dit sans ambages la part d'émotion personnelle à l'œuvre dans son désir d'écrire des destinées tragiques, ainsi que la part *sensible* et *sensitive* qui la lie intimement aux êtres dont elle fait le portrait. Les dispositifs d'énonciation – notamment lorsque l'autrice emploie la première personne, ainsi que dans « La Maison Santoire », où elle parle pour son

⁷³⁰ Marie-Hélène Lafon, « Roland », *Histoires*, *op. cit.*, 112-113.

⁷³¹ Roland et Mo ont par ailleurs en partage une mère toute-puissante, intrusive et abusive. Pour Mo la haine finale envers Maria vient d'une haine des femmes qui s'origine dans la figure maternelle ; pour Roland la mère intrusive empêche tout avènement du fils à une vie amoureuse, le confine dans l'impuissance dont la suicide est le symptôme ultime. Cf. *intra*. Première partie : Les enfances du récit, 2. Le monde dans le giron de la mère, B. Ogresses, 3. Ogresses et sorcières et 4. Mo et les femmes.

⁷³² C'est nous qui soulignons.

⁷³³ Marie-Hélène Lafon, *Le pays d'en-haut*, *op. cit.*, p. 40.

personnage –, le choix des instances narratives – l’ami désœuvré qui raconte dans « Roland » –, ainsi que le recours abondant au lexique du corps – qui œuvre à une poétique de l’incarnation –, signalent et soulignent une manière d’implication remarquable : « [c]ette implication est celle de l’observateur, du piéton, du citadin, de l’usager, du voyageur, un parmi d’autres et qui fait corps avec tous. »⁷³⁴ La représentation que Bruno Blanckeman donne ici de l’auteur, au *corps-à-corps* avec ceux qu’il écrit, s’applique de façon pertinente à Marie-Hélène Lafon. Celle-ci présente de fait son activité comme éminemment charnelle. Elle s’en explique dans « Ceci est mon corps », un fragment de *Chantiers*. Par trois fois, l’écrivaine use de l’expression *corps-à-corps* : d’abord pour dire son lien avec le monde – « je ne saurais être au monde autrement qu’avec le corps, en corps à corps »⁷³⁵ –, ensuite pour figurer sa relation à la langue – « ajuster les choses, phrase à phrase, mot à mot. Le corps dans l’écriture et le corps à corps dans l’écriture »⁷³⁶ –, enfin pour décrire ses rencontres avec le public dans les librairies : « [...] ils sont là, elles sont là, nous sommes ensemble, face à face, corps à corps, avec nos corps [...] »⁷³⁷. Impliquée, reliée, l’écrivaine enlace et entrelace l’humain, le monde, la langue.

2. Racismes

Aussi, Laurent Mauvignier prend ses personnages à bras-le-corps. Pareillement à hauteur d’hommes et de femmes, son implication politique est solidaire d’une poétique du récit. Son œuvre est de celles qui se confrontent le plus nettement, dans le champ des écritures contemporaines, à la question du racisme ; et son habileté consiste à exhiber la bêtise des discours haineux par le travail même de la narration. Ce n’est ainsi pas tant par la proclamation frontale de l’inanité des paroles racistes, qu’en prenant au piège de son récit ceux de ses personnages qui les colportent, que l’écrivain donne corps à une pensée qui fait place à l’autre. Samuel endossant un look *skinhead* au commencement de *Continuer*, ainsi que Feu-de-bois déboulant dans la maison de Chefraoui pour y tout détruire, n’ont pas toujours été racistes, ou ne le seront pas toujours. Samuel accueilli chez Toktogul parmi les Kirghizes qui « s’intéressent

⁷³⁴ Bruno Blanckeman, « De l’écrivain engagé à l’écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXI^e siècle », in Catherine Brun et Alain Schaffner (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliqués*, op. cit., p. 163.

⁷³⁵ Marie-Hélène Lafon, « Ceci est mon corps », *Chantiers*, op. cit., p. 36.

⁷³⁶ *Ibid.*

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 37.

vraiment aux étrangers »⁷³⁸, et Bernard accueilli chez Idir⁷³⁹, découvrent l'imposture de leur posture et l'infondé de leur haine. L'un et l'autre sont saisis par l'accueil qui leur est fait, la générosité de leurs hôtes, l'écoute et le soin d'eux qu'ont ceux qu'ils maudissent sans les connaître : « [...] il a été surtout gêné qu'on se montre honoré de sa présence, lui qui, au village, a tant de fois rigolé avec les autres des *bicots* et des *négros*, sans en avoir jamais croisé un seul [...]. »⁷⁴⁰ L'auteur ne fonde pas ici sa critique du discours raciste sur un contre-discours professé, mais sur le récit de l'épreuve du réel qui ramène d'un geste la haine de l'autre à son inanité ; et la langue faite de pauvres idiomes à une conte de caserne affabulé. Que la littérature – et singulièrement le roman – soit l'arme la plus solide pour combattre le discours raciste, c'est que l'œuvre dit ailleurs, évoquant le personnage de Sybille⁷⁴¹ : « Elle ne fait pas vraiment de politique, c'est normal, elle a dans son tiroir la seule arme réellement efficace contre la lepénisation des esprits – son roman. »⁷⁴² Pas d'*engagement* frontal, donc mais une écriture qui porte dans les méandres de ses récits imaginés les ressorts les plus sûrs de son efficacité.

Lorsqu'il arrive cependant que l'écrivain énonce ouvertement un propos politique, c'est en déléguant celui-ci à des voix de femmes. Si l'auteur est assurément de leur côté – et formule parfois en creux ce qu'on devine être son discours dans les marges des pensées prêtées à ses personnages⁷⁴³ –, ce sont Sibylle dans *Continuer*, ou Deanna dans *Autour du monde* qui combattent ouvertement Samuel et Vince. Toutes deux soutiennent un discours circonstancié de solidarité révoltée. Contre son beau-frère qui affiche ouvertement son indifférence aux victimes noires de l'ouragan Katrina, Deanna proclame la nécessité de s'éprouver fraternels : « Ce putain d'ouragan⁷⁴⁴ a fait près de deux mille morts. [...] Ça nous concerne tous, d'accord ? Ce qui arrive aux autres, ça nous concerne. On est tous concernés. »⁷⁴⁵ ; Sibylle quant à elle, défendant contre son ex-mari son projet d'emmener Samuel au Kirghizistan, dresse contre le cynisme désabusé des valeurs humaines :

⁷³⁸ Laurent Mauvignier, *Continuer*, *op. cit.*, p. 157.

⁷³⁹ « Lorsqu'il est accueilli et qu'on lui offre le thé, Bernard est très impressionné. Et pas seulement parce qu'il est dans une famille arabe, avec tout ce qu'il ignore du folklore et des gestes, mais aussi parce qu'on se met en quatre pour le recevoir, comme s'il était un homme important. », Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, *op. cit.*, p. 203.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 204.

⁷⁴¹ Dont la prise de position politique est par ailleurs formulée sans ambages : « Elle est de gauche, à la fois par conviction et parce-que son père lui a donné le goût de la justice, du combat, d'une certaine forme de militantisme. » Laurent Mauvignier, *Continuer*, *op. cit.*, pp. 104-105.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 107.

⁷⁴³ « Militante contre ce qu'on appelle alors la lepénisation des esprits, qui va disparaître dans les prochaines années, doucement, tranquillement, quand le mal sera fait, que les esprits seront suffisamment lepénisés pour que plus personne ne s'aperçoive que c'est devenu une réalité. », *ibid.*, p. 105.

⁷⁴⁴ Ici il s'agit de Katrina.

⁷⁴⁵ Laurent Mauvignier, *Autour du Monde*, *op. cit.*, p. 352. Deana réagit au racisme affiché de Vince : « Que des faces d'omelettes au Japon se bouffent des vagues de trente mètres ou que tes copains les Nègres se prennent un cyclone dans la gueule, si c'est ce que tu veux savoir, j'en ai vraiment rien à foutre. », *ibid.*, p. 351.

« [...] ça t'étonne que je te parle de *valeurs*, parce que je suis de gauche je ne peux pas défendre de valeurs ? [...] les choses simples et essentielles, les autres, le respect des autres, écouter les autres, la simplicité de la lenteur, du contact avec la vie, qu'on balance ce putain de monde qui nous sépare les uns des autres et qu'on arrête de prendre pour inéluctable ce qui ne l'était que par notre passivité, notre docilité, notre résignation. [...] tout remodeler, dessiner une vie humaine dans un monde qui ne sait plus l'être [...] »⁷⁴⁶.

3. *Fraternités*

Les récits de Pierre Michon, ainsi que ceux de Marie-Hélène Lafon et de Laurent Mauvignier, prennent le monde et les autres à *bras-le-corps*. Politique, son œuvre inscrit dans la poétique de ses noms – singulièrement, dès l'origine, celui de la grand-mère paternelle –, une éthique fraternelle :

« Et parmi tous ces noms, il en est un qui a valeur d'emblème, celui de la grand-mère Clara, qu'il laisse affleurer : « Michon née Jumeau »⁷⁴⁷. Au lieu du nom du père, qui occulte les différences sous la répétition du passé, Pierre Michon exhume un nom, qui dit la fraternité avec les minuscules. »⁷⁴⁸

Le nom enfoui sous Michon est celui-là même de la gémellité ; il a vocation à conjurer la défaillance du nom paternel marqué au sceau de l'insuffisance. Nous avons déjà montré plus haut la récurrence des portraits fraternels⁷⁴⁹ et leur rôle dans les thématiques de l'amputation et du manque. Originellement, le pays est marqué au sceau de la même malédiction que le père, frappé d'un semblable évanouissement dans le vide et l'oubli.

Ainsi Marie-Hélène Lafon et Bruno Blanckeman pointent tous deux dans leurs commentaires la désolation qui nimbe les noms de la terre natale chez l'auteur. Convoquant un même vocabulaire de l'extrême fatigue, ils signalent la désolation attachée aux toponymes qu'inventorie Pierre Michon, lui qui, nous dit l'autrice, « égrèn[e] la litanie des bourgs éreintés »⁷⁵⁰, comme un écho fraternel aux noms des lieux de son propre pays. Cependant qu'il énonce le pouvoir de conjuration d'une écriture conjoignant deux lignées pareillement menacées d'extinction, Bruno Blanckeman file quant à lui l'image de l'usure géologique afin de dire l'effritement auquel est en proie le pays de l'auteur : « Celui qui écrit entre Creuse et Haute-Vienne, au nom de la double généalogie des gens de peu et des gens de plume, conjure

⁷⁴⁶ Laurent Mauvignier, *Continuer*, *op. cit.*, pp. 67-68.

⁷⁴⁷ Pierre Michon, *Vies minuscules*, *op. cit.*, p. 238. Sur la gémellité, on pensera aussi aux frères Bakroot.

⁷⁴⁸ Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, *op. cit.*, p. 73.

⁷⁴⁹ Cf. *intra*. Première partie : Les enfances du récit, 3. Le sujet du récit oblique, b. Ubiquités et obliquités du récit, 1. L'un et l'autre : les récits du double.

⁷⁵⁰ Marie-Hélène Lafon, « Au mur », *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 332.

le processus d'arasement. »⁷⁵¹ Dressée face aux éléments, l'écriture de Pierre Michon est une force d'insurrection, une forme de résistance : « Il résiste au double phénomène d'érosion qui atteint d'un même mouvement les hommes de terre et les hommes de lettres [...]. »⁷⁵² Sur ces paysages désolés – ceux des campagnes évidées et des librairies désertées – l'auteur se tient dans la même verticalité rageuse qu'aux journées de 68 :

« Teint pâle, cheveux blonds frisés. Séduisant, impulsif ou bien narquois, il portait des cols roulés, de grands manteaux pour l'hiver, un costume de velours noir. Je garde en mémoire le claquement de sa voix, je revois son bras et son poing qui se levaient pendant les manifestations : Pierre participa intensément aux journées de Mai 1968. »⁷⁵³

Témoignant de l'engagement théâtral de Pierre Michon, Alain Paire se souvient aussi du manifestant. L'écrivain fait la navette des replis de la terre où sont les paysans, jusqu'aux piquets de grève où se scandent en une poésie populaire les slogans des ouvriers ; l'homme de lettres joue les traits-d'union d'une convergence des luttes dans laquelle il reconnaît la part de nécessaire solidarité qui lui revient : « [...] deux ou trois fois, dans leur véhicule brinquebalant, Christiane et Pierre ramenèrent depuis les fermes avoisinantes les fruits et les légumes que les paysans offraient aux piquets de grève des usines. »⁷⁵⁴ Du reste, cette fraternité du manifestant et de l'ouvrier, cette solidarité du révolutionnaire au poing levé et de l'homme d'usine, excède le cadre de l'anecdote biographique pour fournir à l'œuvre un de ses motifs de prédilection. Ainsi dans *Corps du Roi* de Che Guevara qu'on découvre aux côtés d'un *métallo*, l'un et l'autre des figurations de Samuel Beckett dans le portrait que Pierre Michon fait de l'écrivain d'*En attendant Godot*⁷⁵⁵.

On trouve dans l'œuvre de l'auteur des *Vies minuscules* de grandes fratries composées indistinctement d'hommes de l'art et de terre. Les laboureurs limousins des *Onze* sont des « congénères »⁷⁵⁶ enfants d'un même pays, d'une même patrie ; tout comme les onze membres du comité de Salut Public sont onze blondinets d'une même fratrie taillant dans les jupes de la même mère symbolique, onze littérateurs – « des auteurs à la façon limousine »⁷⁵⁷. Dès avant,

⁷⁵¹ Bruno Blanckeman, « Écrire à contretemps », *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 282.

⁷⁵² *Ibid.*

⁷⁵³ Alain Paire, « Revenir sur le passé et s'en couvrir comme d'un drap léger », *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 239.

⁷⁵⁴ *Ibid.*

⁷⁵⁵ « [...] il prend et allume un boyard blanc, gros module, il se le met au coin des lèvres, Comme Bogart, Comme Guevara, comme un métallo. » Pierre Michon, *Corps du Roi*, Lagrasse, Verdier, 2002, p. 16.

⁷⁵⁶ Pierre Michon, *Les Onze*, *op. cit.*, p. 73.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 57.

dans *Le Roi du bois*, la horde des peintres – les Cavaliers dont l'apparition ouvre le quatrième chapitre – forme une communauté d'hommes de peinture et de pâture, soudée dans l'indistinct du pronom pluriel : « Il arrivait qu'ils entrassent dans les palais [...]. Il arrivait aussi, et presque chaque jour, que quelques-uns vinsent dans mes pâtures [...]. »⁷⁵⁸

Fraternité de peintres aussi que celle de Goya et Bayeu. Ainsi dans « Dieu ne finit pas »⁷⁵⁹, après qu'est dépeinte la vision fantasmatique d'un meurtre dont le coupable s'est échappé, le narrateur suppose que l'assassin : « [c]'est Bayeu et ses frères, c'est l'ami Zapater [...]. Allez savoir, ils se ressemblent tous. »⁷⁶⁰ La phrase de Pierre Michon met côte-à-côte une communauté de criminels et d'artistes aux appétits érotiques et violents – parmi eux, on trouve en outre *Francisco* Goya, qui opportunément porte le même nom que *Francisco* Bayeu ; et logiquement l'interpelle par l'apostrophe « mon frère »⁷⁶¹.

Dans *Rimbaud le fils*, la communauté des poètes forme également une fraternité. Dans l'*Académie d'absinthe* rejointe par Rimbaud, tous les *fils* adoptent une pose identique. La conformation de tous les poètes à une même posture les identifie tous à la figure d'un seul : « Le poète était cet homme multiple qui boudait dans Paris »⁷⁶². La poétique du lexique de l'auteur associe du reste la communauté des poètes parisiens à celle des peintres, comme à celle des onze membres du Comité de salut Public de la Terreur : désignés comme une « meute »⁷⁶³, à l'image de la horde des paysagistes, « toute crinière dehors »⁷⁶⁴ ainsi que les cavaliers au bois, et les figures chevalines qui sont à la clôture des *Onze*.

Cependant, en regard de la fraternité qu'elle met en scène, l'œuvre de Pierre Michon travaille à dire ce qui fait conflit. Cette communauté soudée par les mêmes desseins, les mêmes héritages impossibles et les mêmes violences larvées, est elle-même travaillée de tensions, voire de pulsions fratricides. Les poètes attablés devant leurs bocks ont soif de sortir du lot : « [...] certes, ils avaient tous la petite bouture, mais que vaut-elle, quand elle est si *également*⁷⁶⁵ distribuée ? »⁷⁶⁶ L'idéal fraternel est grevé en son sein de désillusion crue : « Ils n'y croyaient guère ni l'un ni l'autre, Corentin ni Collot, [...] aux hommes libres et égaux en droit qui

⁷⁵⁸ Pierre Michon, *Le Roi du Bois*, *op. cit.*, 1996, p. 30.

⁷⁵⁹ Pierre Michon, *Maitres et serviteurs*, Lagrasse, Verdier, 1990.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, pp. 28-29.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁶² Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, *op. cit.*, p. 82.

⁷⁶³ Pierre Michon, « Le sacré, la bête et le dieu », entretien d'Orianne Jeancourt Galignani avec Pierre Michon, *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 327.

⁷⁶⁴ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, *op. cit.* p. 83.

⁷⁶⁵ C'est nous qui soulignons.

⁷⁶⁶ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, *op. cit.*, p. 83.

s'ébattent gentiment dans le grand jardin fraternel. »⁷⁶⁷ La fraternité a son archaïque revers d'ambition personnelle, comme le rappelle Dolorès Lyotard soulignant la prégnance dans l'œuvre de l'image du soc de la charrue qui délimita le périmètre de Rome :

« L'écrivain tient sa ligne au sillon primitif et terraqué, dualiste du boustrophédon. Soc de l'origine. Il y récidive le meurtre originel, la division jumelle : Caïn tue Abel, Romulus Remus, Brutus César, Suibhne le jumeau de Fin Barr, Robespierre Danton [...]. »⁷⁶⁸

L'image est aussi telle quelle, abruptement, dans *Abbés*⁷⁶⁹. C'est Hugues qui tombe et c'est sur sa dépouille scindée en deux que se dessine la ligne de partage de Tohu et Bohu, l'œuvre du Troisième jour. Ce pourrait être un accident, le fruit du hasard ou l'obscur volonté de dieu, mais c'est plus assurément le dessein larvé de Benoît fait récemment Abbé et qui « ressemble un peu à Hugues »⁷⁷⁰ – ainsi que se ressemblent deux frères. Benoît regarde les attelages en maître aux commandes et en fin paysan, il sait lire les signes de dieu et des bêtes, il voit que « le bœuf de flèche donne de la tête à coups bref comme quand ils vont devenir mauvais »⁷⁷¹. Il nomme Hugues à cet attelage et le jette dans ce piège. L'Abbé célèbre la mort d'Hugues dans un sentiment aigu d'ambiguïté indémêlable, « il rit et pleure »⁷⁷² seul à la nuit devant la petite croix au cimetière tandis que le texte clarifie le geste et donne aux faits la force des premiers rites, en des phrases aux accents de vérité intemporelle : « un frère y tue ses frères »⁷⁷³. De fait, le meurtre d'Hugues n'est pas isolé, il coïncide avec l'annonce à Èble de la mort de son frère Guillaume. Èble l'apprend de Benoît, et comme Benoît il accueille le deuil dans un amalgame de souffrance et d'extase : « [i]l pleure Guillaume du fond de son cœur, mais dans ces pleurs quelque chose le réjouit comme du vin⁷⁷⁴ ». Cette tension irrésolue qui fait de la fraternité un théâtre d'amour et de duel à mort renoue avec les archétypes des narrations du commencement, récit biblique ou cosmogonies. Aussi, elle signale la singularité de l'éthique d'implication dans l'œuvre de Pierre Michon : l'idée d'une communauté fraternelle y est aussi effective que la proclamation de la violence larvée qui est son corollaire.

⁷⁶⁷ Pierre Michon, *Les Onze*, *op. cit.*, p. 118.

⁷⁶⁸ Dolorès Lyotard, « Jumeaux », *Pierre Michon. La Lettre et son ombre*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, textes réunis par Pierre-Marc de Biasi, Agnès Castiglione et Dominique Viart, *op. cit.*, p. 457.

⁷⁶⁹ « [...] il tombe, cinq bœufs debout et un bœuf affalé lui passent sur le corps, et pour finir treize pouces de fer coupent ce corps en deux », Pierre Michon, *Abbés*, *op. cit.*, p. 28.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 29.

⁷⁷³ *Ibid.*

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 27.

L'implication de l'œuvre de Marie-Hélène Lafon, au sens moral d'une camaraderie de cœur, s'appuie sur une solidarité de corps : ceux qui sont dépeints sont étreints, les mots choisis sont organiques ; et les lecteurs sont invités au vaste corps-à-corps pour que la ronde soit relancée. Chez Laurent Mauvignier la proclamation d'une fraternité s'édifie contre le discours raciste que le récit défait : les gestes d'accueil laissent désarmés ceux qui ont à la bouche des paroles de haine. Quant à Pierre Michon, il s'associe fraternellement à ceux qu'il côtoie : c'est-à-dire qu'il proclame une semblable condition d'origine, qui est aussi la source d'un conflit archaïque.

c. Les langues impliquées

Puisqu' : « [...] il n'est pas de littérature vivante sans une langue ouverte qui se met en crise et se régénère loin des circuits fermés [...] »⁷⁷⁵, l'implication est aussi – et peut-être avant tout – affaire de création langagière. Si le choix des figures et des postures affirme que la littérature contemporaine se saisit politiquement du monde c'est ainsi bien dans le corps du texte – en son travail stylistique – qu'en définitive réside l'implication des écrivains d'aujourd'hui. De fait, comme le souligne Laurent Demanze dans son article intitulé « Les mots de la fin », le moment contemporain se caractérise par un travail d'extension de la langue dont notre *corpus* est remarquablement témoin :

« Au tournant du XXI^{ème} siècle, la langue littéraire ne serait plus en quelque sorte le lieu où se concentrent les traits littéraires reconnus, où se fantasme un imaginaire de la langue dépositaire des signes distinctifs de la littérarité, forgés idéalement pas les auteurs du passé. Elle s'éprouverait au contraire en extension, expérience des frontières, confrontation à des modes de création hétérogène. »⁷⁷⁶

Le surplomb de la posture déterminait hier l'aplomb des écritures *engagées* ; le travail des écrivains piétons réside plus nettement aujourd'hui dans l'expérience d'écritures-frontières qui s'essaient à dire le monde à hauteur d'homme. Ainsi Jean Rouaud et Laurent Mauvignier traduisent-ils tous deux dans la langue le chaos des sens et du sens affrontés à la guerre, et Marie-Hélène Lafon redonne-t-elle vie aux figures évanouies en une écriture humble et sèche ourdie à l'établi. À *contrepied*, c'est en lettré que Pierre Michon partage avec les êtres du monde finissant qu'il côtoie d'être – irrémédiablement et magnifiquement – à *contretemps*.

L'implication de Jean Rouaud est d'abord perceptible dans le rapport que l'écriture

⁷⁷⁵ Bruno Blanckeman, « Postface », *La langue littéraire à l'aube du XXI^{ème} siècle*, Cécile Narjoux (dir.), presses Universitaires de Dijon, 2010, pp. 281-282.

⁷⁷⁶ Laurent Demanze, « Les mots de la fin », *Fins de la Littérature, Tome 1. Esthétiques et discours de la fin*, Demanze, Laurent, avec la collaboration de D. Viart, Paris, Armand Colin, 2011, p. 57.

établi à la guerre. L'œuvre formule le récit à hauteur d'homme d'une expérience de mort totale dont le sens absenté éprouve l'homme au foyer de son humanité. L'infanterie de 14 a dans son barda cette arme nouvelle qu'est la maîtrise de l'écrit et les lois toutes neuves de Jules Ferry lui donnent pour la première fois dans l'Histoire la capacité de dire la guerre de l'intérieur et en son nom. Héritière des fragments épars que laissèrent après eux les témoins, relais d'une parole jamais véritablement entendue qui énonce, entre râles et cris, le chaos grouillant du carnage depuis l'espace même du désastre où il se déroule, le texte se donne bien pour ambition de faire entendre la guerre en ses voix éclatées et ses échos éclatants. Laurent Mauvignier oppose lui aussi au discours patriotique qui commande à la guerre l'incrédulité désabusée des soldats qui la mènent. Comme chez Jean Rouaud, la guerre apparaît dès lors dans toute l'étendue de son absurdité et la violence, qui n'est plus adossée à des valeurs légitimées, pour une chose inique, une injustice universelle. *In fine*, c'est dans la langue elle-même – phrases ininterrompues dont ne nous parviennent que les fragments émergés – que s'ordonne l'implication de l'œuvre de Laurent Mauvignier. Comme chez Jean Rouaud la guerre nous vient par ses témoins, elle est dite depuis les bouches des hommes qui la vivent, en des éclats de voix incomplets et des paroles balbutiantes qui achoppent devant l'horreur des choses. Face à la brutalité du monde, les personnages de Laurent Mauvignier sont mis au devoir de dire l'indicible, si bien que les voix étranges qui nous parviennent ne s'arrachent que difficilement au silence qui les grèvent, et inventent pour ce faire une grammaire spécifique. Pour Marie-Hélène Lafon aussi l'écriture est un travail charnel et artisanal. La table lui est un établi et il s'agit – ainsi que pour Roland qui apparaît dans la nouvelle éponyme d'*Histoires* – de rafistoler, de donner du sang neuf, d'insuffler une seconde vie. Une vie seconde élaborée à partir de traces et qui trouve sa forme neuve, non pas dans la duplication à l'identique de l'originale, mais dans une fidélité de cœur, une recomposition secrète, un travail de l'ombre. L'écriture prend chez l'écrivaine les caractères d'une activité sensitive et tactile et dit, par le truchement de la métaphore du travail menuisier, l'intimité d'une langue qui se fait en se frottant à son sujet. Si c'est par son intimité que l'écriture de Marie-Hélène Lafon est impliquée et si Jean Rouaud comme Laurent Mauvignier écrivent la guerre parmi la piétaille qui en fait l'expérience – dans une langue qui mime en ses éclats ce qui ne peut se dire qu'à demi, et en ses mouvements l'agitation face à l'effroi –, Pierre Michon se tient quant à lui paradoxalement aux côtés des humbles en sa croyance surannée d'une écriture miraculeuse : il a en partage avec le monde paysan finissant de la Creuse qui l'environne, parce qu'il est lettré, d'être d'un autre temps. Pareillement menacés, le paysan et l'écrivain jouent une partie perdue d'avance : ils sont d'un autre temps et d'un autre lieu. Dans ce contretemps du livre érigé sur les ruines, dans la proclamation

fraternelle d'une égale humanité, l'œuvre dit, en sa voix grandiose grevée de néant, le recommencement du monde et la menace de son anéantissement.

1. *Récits de la piétaille*

La maîtrise de l'écriture, c'est l'occasion enfin donnée à la *piétaille*⁷⁷⁷ de renverser le sens de l'Histoire : en 1914 la guerre n'est plus écrite ni confisquée par une caste dominante à son propre profit, mais rédigée par ceux-là même qui combattent et vivent l'épreuve du front. L'épistolaire livre à hauteur d'homme, par fragments et par éclats, le récit du carnage ; tandis que l'éternel anonymat des champs de bataille est enfin conjuré par la faculté neuve de témoigner. Dire l'Histoire en son nom est une expérience propre au XX^{ème} siècle, et échapper à l'anonymat un enjeu plus éminent encore qu'avoir la vie sauve :

« Mais on en profitait pour arracher autour du cou⁷⁷⁸ les plaques d'identité, sauver ces masses anonymes d'un futur sans mémoire, les ramener à l'état civil, comme si le drame du soldat inconnu était moins d'avoir perdu la vie que d'avoir perdu son nom. »⁷⁷⁹

Héritier des deux guerres, le récit de Jean Rouaud s'écrit, remarquablement, au nom du père ; et c'est du reste au nom de son nom, que le père échappe dans le récit du fils. Ainsi, c'est à l'incommensurable scandale que ce serait que de mourir sous un faux nom que l'auteur attribue le sursaut par lequel Joseph s'arrache à la contemplation extatique du ciel constellé d'éclats d'obus pour gagner l'abri qui le sauvera : « il ressent dans son corps les trépidations du sol et des murs à chaque détonation, s'accrochant à cette d'idée qu'il ne peut mourir sous un faux nom »⁷⁸⁰.

Dans *Un peu la guerre*, Jean Rouaud souligne que pour la première fois « [c]'est une génération de paysans lettrés qu'on envoie au casse-pipe. Avec cet avantage incomparable que l'écriture, une fois maîtrisées l'orthographe et la grammaire, n'a pas d'accent [...] »⁷⁸¹. » Par

⁷⁷⁷ Le mot est de l'auteur : « Cette fois donc la *piétaille* se rebiffe. Elle ne laissera à personne le soin de l'expédier en une ligne. En quoi ça consiste, un carnage ? Qu'est-ce que cela implique de ne pas faire de prisonniers ? Elle va vous le dire. Elle y était, et avec les moyens de témoigner. Depuis les lois de Jules Ferry de 1881 et 1882, instituant l'école gratuite, laïque et obligatoire, on lui a enseigné l'art des pleins et des déliés ». Jean Rouaud, *Un peu la guerre*, Paris, Grasset, 2014, rééd. Le livre de poche, 2015, p. 176. En outre, cette infanterie (étymologiquement *peditalia*, *pedito*, aller à pied) qui va à pied engendre un renouveau du récit et l'installe à hauteur d'homme.

⁷⁷⁸ En fait au poignet, cf. entretien avec Jérôme Lindon et correctif dans *Un peu la guerre* : « Il m'avait fait une remarque concernant les plaques d'identité des soldats, lesquelles se portaient au poignet et non autour du cou [...]. », Jean Rouaud, *Un peu la guerre*, op. cit., p. 225.

⁷⁷⁹ Jean Rouaud, *Les Champs d'Honneur*, op. cit., p. 160.

⁷⁸⁰ Jean Rouaud, *Des Hommes illustres*, op. cit., p. 169.

⁷⁸¹ Jean Rouaud, *Un peu la guerre*, op. cit., p. 176.

l'écrit, il est ainsi enfin possible d'échapper à cette origine ordinairement si identifiable à l'oreille que, trahissant d'emblée le locuteur, elle renvoie celui-ci à l'inanité de son extraction et aux confins des régions périphériques d'où il fut appelé. Par l'écrit la langue peut enfin se tenir auprès de ceux qui combattent, surgir des corps mêmes que le feu éprouve, et dire l'humanité à la hauteur de ses sentiments et de ses douleurs⁷⁸². Le récit n'est plus asséné depuis le confortable asile d'un surplomb⁷⁸³, mais proféré depuis la mêlée, dans les cris et les râles auxquels il se mêle et dont il est lui-même fait. « Maintenant qu'on lui a appris à tenir une plume la cohorte des valets et des gueux se fait fort de parler en son nom, de dire son mot sur ce qui se passe au sein de l'effroyable mêlée [...]»⁷⁸⁴. » La guerre apparaît dès lors pour ce qu'elle est à celui la vit : un chaos éprouvé par des sens qu'altère l'effroi, une vision bornée qui n'embrasse que le flou du brouillard ou celui du gaz, un agrégat indistinct où tout s'agglomère confusément.

Nous montrons ailleurs en cette étude⁷⁸⁵ comment l'écrivain se saisit spécifiquement des évocations de la guerre pour opérer des fusions élémentaires dans lesquelles s'énonce la pulsion régressive vers l'informe du commencement indistinct. Cette même pulsion se signale en outre par le développement d'images chaotiques dans les pages que l'auteur consacre à l'évocation de la guerre. Convoquant dans son écriture le *schème de l'animé*⁷⁸⁶, celui-ci illustre à sa manière que toute vision infernale est image agitée ; toute représentation chaotique est dominée par une violente et convulsive animation⁷⁸⁷. Citant Gaston Bachelard, Gilbert Durand fait ainsi remarquer qu'au XVII^e siècle on voit le mot *chaos* orthographié *cahot* et souligne l'apparement des deux images dans la psyché. Dans *Des Hommes Illustres*, la pluie de bombes sur Nantes déclenche une frénésie de mouvement :

⁷⁸² La familiarité du récit avec les humbles est commentée par Annick Jauer : « Mais : est-ce la joie des modulations permanentes ? est-ce l'expression de la conviction que l'homme peut se libérer de ses asservissements ? est-ce ce respect manifesté à l'égard des humbles ? il semble que, malgré la réticence que l'on manifeste aujourd'hui face à l'emploi de cette épithète – sur la définition difficile de laquelle nous ne discuterons pas ici – pour qualifier la littérature contemporaine, personne ne pourrait contester que l'on dise des *Champs d'honneur* qu'ils sont une œuvre humaniste. Et pour ceux qui préféreraient un terme moins connoté que celui d'« humanisme », disons alors plus simplement que ce récit est un texte plein d'humanité. », Annick Jauer. « *Les Champs d'honneur* de Jean Rouaud : écriture et résistance », *Existe-t-il un style Minuit ?*, Michel Bertrand, Karine Germoni Annick Jauer, dir., op. cit., 2014.

⁷⁸³ « [...] ce terrifiant corps-à-corps que le petit duc et le prince observaient à la longue-vue, mouchoir de guipure sur le nez [...] », Jean Rouaud, *Un peu la guerre*, op. cit., p. 177.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 177.

⁷⁸⁵ Cf. intra. Troisième partie : Les éléments pour recommencer le monde, C. Poétiques de l'eau, b. La mêlée élémentaire, 1. Le Chaos des tranchées.

⁷⁸⁶ La formulation est empruntée à Gilbert Durand.

⁷⁸⁷ Gilbert Durand fait des images du chaos des développements dont la vocation est de figurer la répulsion originelle face au mouvement anarchique : « Cette répugnance primitive devant l'agitation se rationalise dans la variante du schème de l'animation que constitue l'archétype du chaos. », Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 77.

« ceux-là courant éperdus dans tous les sens, emportant dans leurs bras des enfants au visage défiguré par la frayeur, tirant les plus âgés par la main qui traînent à leur tour un jouet, un ours en peluche, déviant leurs trajectoires au hasard des bombes et des éboulements, projetés à terre par une onde de choc, se relevant, repartant à courir [...]. »⁷⁸⁸

L'écriture accompagne par ses méandres et ses heurts ces « passants incroyables⁷⁸⁹ » surpris de ce que le ciel leur tombe sur la tête. *Impliquée* en ce qu'elle est à hauteur d'homme, soit dans la mêlée confuse de la tranchée, ou soit dans le brouillard asphyxiant du gaz, l'écriture se met du côté des multiples histoires minuscules et réinvente la grandeur dans la fragilité. Le champ de bataille n'a pas pour la *piétaille* la lisibilité nette de qui le regarde d'en-haut mais l'absurdité frontale de qui s'y empêtre et s'y embourbe. Par un changement de paradigme et de posture, la responsabilité contemporaine de l'écrivain ne tient plus à la dénonciation idéologique de la guerre comme scandale mais à la scription de celle-ci comme depuis la tranchée. Bruno Blanckeman note ainsi qu'en son implication « [...] l'écrivain ne descend plus dans la rue comme on le ferait dans une arène : il y marche parmi les autres, et sa prose s'éprouve à cette seule mesure. »⁷⁹⁰ Jean Rouaud installe la voix de son récit au sein même de l'espace chaotique du champ de bataille : chambre d'écho pour les témoins dont la parole n'a pas été entendue, le livre se veut un relai et l'écrivain relié⁷⁹¹ fait de son texte un tissage des paroles perdues :

« Nous n'avons jamais vraiment écouté ces vieillards de vingt ans dont le témoignage nous aiderait à remonter les chemins de l'horreur : l'intolérable brûlure aux yeux, au nez, à la gorge, de suffocantes douleurs dans la poitrine, une toux violente qui déchire la plèvre et les bronches, amène une bave de sang aux lèvres, le corps plié en deux secoué d'âcres vomissements, écroulés recroquevillés que la mort ramassera bientôt, piétinés par les

⁷⁸⁸ Jean Rouaud, *Des Hommes illustres*, op. cit., p. 169.

⁷⁸⁹ *Ibid.*

⁷⁹⁰ Bruno Blanckeman, « De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXI^e siècle », in Catherine Brun et Alain Schaffner (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliqués*, op. cit., p. 163.

⁷⁹¹ On trouve le mot chez Bruno Blanckeman : « Le modèle paradigmatique du maître à penser exerçant son magistère du haut d'une tour d'ivoire [...] a cédé la place à l'approche syntagmatique d'un écrivain relié à ses contemporains. », *ibid.* Si ici ce ne sont pas les contemporains mais les générations passées, c'est une même démarche qui installe une même posture.

plus vaillants qui tentent, mains au rebord de la tranchée, de se hisser au dehors, de s'extraire de ce grouillement de vers humains⁷⁹², mais les pieds s'emmêlent dans les fils téléphoniques⁷⁹³ agrafés le long de la paroi [...] »⁷⁹⁴

Supplice fait de maux innombrables que liste l'accumulation, saccades du corps souffrant que mime la phrase secouée délivrant spasmodiquement ses mots, télescopages des corps que disent les agglomérats d'une syntaxe de la juxtaposition – *écroulés recroquevillés* – : le texte marque son *implication* par un travail stylistique qui tend à faire éprouver la guerre de l'intérieur, aux côtés de ceux qui la vécurent. Pour ce faire, l'écrivain passe « par la langue, les mots, les récits, la manipulation inventive des formes⁷⁹⁵. » De fait, si l'engagement suppose le ton altier de qui domine son sujet, « [l]'implication dicte un travail de recherche sur le médium narratif⁷⁹⁶ ». Inventant les moyens de se tenir au plus près des témoins, l'écriture interpelle. Il ne s'agit pas de dresser un tableau du monde contemporain mais de revenir aux deux guerres comme aux moments fondateurs d'un monde dont l'aujourd'hui porte les stigmates. Le récit de Jean Rouaud entend bien réparer une faute primordiale qui retentit et résonne, comme un appel. À l'origine il y a un défaut d'écoute – *nous n'avons jamais vraiment écouté* – que le texte, prêtant l'oreille et se faisant porte-voix, s'essaie à conjurer : « Le projet n'est plus d'agir à travers la langue comme si elle était transparente ou réductible à quelque rhétorique pamphlétaire, mais d'opérer par elle une prise de conscience⁷⁹⁷. » En définitive, des *champs* de bataille aux *chants* du récit, Annick Jauer souligne la force insurrectionnelle de résistance du texte :

« *Les Champs d'honneur*, chants d'honneur, [...] sont l'expression d'un « refus d'être asservi » à une condition marquée par la mort, et, en tant que tels, ils consacrent l'humanité. Critique de la guerre et des institutions qui y mènent, *Les Champs d'honneur* sont un chant en l'honneur des hommes, un roman en forme d'hommage adressé à tous ceux qui subissent l'Histoire. »⁷⁹⁸

⁷⁹² On retrouve logiquement la grande prégnance du schème de l'animé analysé plus haut. Le motif est ici spécifiquement actualisé dans les images du vers et du grouillement : « C'est ce mouvement anarchique qui, d'emblée, révèle l'animalité à l'imagination et cerne d'une aura péjorative la multiplicité qui s'agite. C'est à ce schème péjoratif qu'est lié le substantif du verbe grouiller, la larve. », Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 76.

⁷⁹³ Le motif des *fils téléphoniques* est celui-là même qui ouvre *Des Hommes illustres* : « En milieu d'après-midi il avait grimpé sur le toit en tôle de la remise, sous laquelle sèche le linge, pour tailler les branches du prunier qu'une tempête d'hiver avait emmêlées aux fils téléphoniques », Jean Rouaud, *Des Hommes illustres*, op. cit., p. 9. La scène inaugurale ouvre le récit de la mort de Joseph. Les *fils téléphonique* (comme ailleurs les *fils d'Ariane* de la carte de la Bretagne au mur du bureau) symbolisent le piège dans lequel le père est pris. C'est un motif de fatalité qui surgit donc ici éloquentement à la fin des *Champs d'honneur* pour dire le piège dans lequel les soldats sont pris.

⁷⁹⁴ Jean Rouaud, *Les Champs d'Honneur*, op. cit., p. 149.

⁷⁹⁵ Bruno Blanckeman, « De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXI^e siècle », in Catherine Brun et Alain Schaffner (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliqués*, op. cit., p. 164.

⁷⁹⁶ *Ibid.*

⁷⁹⁷ *Ibid.*

⁷⁹⁸ Annick Jauer. « *Les Champs d'honneur* de Jean Rouaud : écriture et résistance », *Existe-t-il un style Minuit ?* », Michel Bertrand, Karine Germoni Annick Jauer, dir., op. cit., 2014.

2. La guerre à hauteur d'hommes

Il y a une parenté entre les œuvres de Jean Rouaud et de Laurent Mauvignier dans la manière dont toutes deux racontent l'expérience de la guerre. Tout comme l'auteur des *Champs d'honneur* fait de 1914 un champ de bataille dans lequel la *piétaille* éprouve le combat comme dénué de sens, et la mort comme une fatalité inéluctable, Laurent Mauvignier dépeint le sentiment d'absurde éprouvé par les soldats lors de la guerre d'Algérie et jette le discrédit sur le discours patriotique⁷⁹⁹. Le drapeau français dès lors n'apparaît plus comme le symbole de valeurs en partage mais comme l'insigne vain d'une défaite du sens : « C'est le moment où l'on regarde le drapeau dans le ciel bleu, le moment où l'on essaie de se faire croire qu'on est là pour quelque chose comme des idées, un idéal, une grandeur quelconque, un projet de civilisation comme l'explique l'une des brochures qu'il a reçues en arrivant. »⁸⁰⁰ Le décalage entre la grandiloquence revendiquée d'une parole prétendant défendre *un projet de civilisation* et le support sur lequel il est porté – cette *brochure* qui ramène le discours à une propagande publicitaire douteuse – exhibe l'inanité même du projet et donne à voir l'incrédulité de ceux qui sont sensés le porter. Adossée à un sens factice, la guerre dès lors n'est plus le bras armé des idées mais une injustice faite à tous : « et puis parce que la guerre c'est toujours des salauds qui la font à des types bien et que les types bien là il n'y en avait pas, c'était des hommes, c'est tout [...] »⁸⁰¹. » Comme lorsqu'il est question de dénoncer le racisme, l'écriture ne s'attache pas tant à élever un contre-discours qu'à jeter le discrédit par le développement même du récit. Ainsi la violence faite de part et d'autre – le supplice d'un médecin torturé, l'incendie d'un village d'innocents – apparaît pour ce qu'elle est : un *non-sens* dans lequel *des Hommes* sont absurdement tour à tour des victimes et des bourreaux. David Vrydaghs, dans son étude intitulée « Polyphonie et dispositif narratif dans *Des Hommes* de Laurent Mauvignier », relève ainsi que la vision de l'auteur s'établit en creux grâce aux dispositifs d'énonciation qui substituent à l'absolu d'un discours unanime surplombant la pluralité des voix des témoins⁸⁰² :

⁷⁹⁹ « [...] il faut souligner ce point : la littérature a changé de mode d'intervention. Pourvoyeuse autrefois de « morales d'action », selon la formule J-M Domenach, puis attachée à renforcer sa radicale et sans doute négative autonomie, elle est désormais le lieu, et peut-être même le fer de lance, de l'activité critique. », Dominique Viart, « Les menaces de Cassandre et le présent de la littérature, Arguments et enjeux des discours de la fin », *Fins de la Littérature, Tome 1. Esthétiques et discours de la fin*, Demanze, Laurent, avec la collaboration de D. Viart, Paris, Armand Colin, 2011, p. 32.

⁸⁰⁰ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, *op. cit.*, p. 159.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 229.

⁸⁰² C'est là encore un élément en partage avec le travail de Jean Rouaud. Cf. *intra.*, Deuxième partie : Réécrire le monde dans l'espace-temps, 3. Des écritures impliquées, c. Les langues impliquées, 1. Récits de la piétaille.

« Si le narrateur refuse de choisir un camp en révélant les atrocités commises par les deux partis en présence, il livre toutefois sa vision du conflit. Celle-ci se situe premièrement à *hauteur d'homme*⁸⁰³. Le roman multiplie en effet les témoignages de soldats du contingent, pour la plupart anonymes, d'extraction modeste et sans grande expérience de la vie⁸⁰⁴. Il n'impose pas, au-dessus de ces visions fragmentaires et individuelles, de perspective historique globale, de discours généralisant ou universalisant. »⁸⁰⁵

Cette polyphonie à l'œuvre dans le récit de la guerre situe la vision de l'auteur au point où confluent et chatoient tous les discours ; elle forme, par sa nature multiple et fragmentée une poétique de l'éclat et fonde, en sa posture incertaine, mouvante et inquiète, une politique de l'implication singulière.

3. *Éclats de langues : langues étrangères, langues étranges, silences*

La poétique de l'éclat dont Laurent Mauvignier use pour raconter la guerre – l'irruption abrupte et fragmentaire des discours, l'émergence de paroles entrecoupées –, l'œuvre en porte la trace dès *Loin d'eux*. Dans un extrait à la valeur de métadiscours, l'auteur met en abyme son propre dispositif énonciatif, et donne à entendre l'entremêlement de voix nées du silence, comme à voir le kaléidoscope des vies narrées qui en résulte. « Et puis il y a dans les oreilles tous les verres qui tintent en même temps et des verres brisés les éclats qui se confondent à ceux des voix, aux rires, colères, où s'ouvre le prisme tous les soirs renouvelé des vies et des histoires à raconter⁸⁰⁶. » Cette scène fondatrice trouve du reste ailleurs des échos⁸⁰⁷. D'*Apprendre à finir* à *Histoires de la nuit*, l'écrivain n'a de cesse de souligner cette poétique du récit polyphonique et disruptive qui est la sienne. Le lecteur est bien souvent, ainsi qu'Ida, placé *derrière la porte* à l'écoute d'une histoire dont l'incomplétude s'exhibe en des fragments de voix affrontées : « [...] les phrases de Denis et de Marion qui répond pied à pied et ne laisse rien passer des éclats⁸⁰⁸ de phrases qui claquent et brûlent l'air dans la maison [...] »⁸⁰⁹. » Il n'y a pas chez l'auteur d'autre vérité, ni d'autre sens, que ceux qui émanent de ces éclats qui se heurtent, et se télescopent. Le lecteur de Laurent Mauvignier, – en particulier celui de *Seuls*, ou de *Dans la foule* – est ainsi à

⁸⁰³ C'est nous qui soulignons.

⁸⁰⁴ C'est concordant avec le travail de Jean Rouaud sur les dispositifs énonciatifs des récits de la guerre et cohérent avec la typologie des personnages de Laurent Mauvignier dressée par Éric Bordas.

⁸⁰⁵ David Vrydaghs, « Polyphonie et dispositif narratif dans *Des Hommes* de Laurent Mauvignier », *Écrire le contemporain*, Michel Bertrand, Alberto Bramati, (dir.), *op. cit.*, p. 86.

⁸⁰⁶ Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, *op. cit.*, p. 17-18.

⁸⁰⁷ Cette même poétique marque *Apprendre à finir*, où l'on retrouve l'isotopie de la fêlure et l'évocation de voix cassées : « Et lui buvant buvant et levant les verres de plus en plus haut, violent, sec, arrachant dans sa gorge des éclats [c'est nous qui soulignons] de voix plus cassants pour trinquer à la fin de tout, à la fin disait-il puisqu'il n'y a qu'elle pour faire rêver de tous les débuts possibles, et qu'on en finisse il a dit, hurlant contre moi, contre moi, [...] ». », Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, *op. cit.*, p. 122.

⁸⁰⁸ C'est nous qui soulignons.

⁸⁰⁹ Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, *op. cit.*, p. 410.

l'écoute du texte ainsi que Marion à l'écoute de la langue de Bègue dont la grammaire est violemment altérée : « [...] – par bloc, des morceaux de phrases dérapent et tressautent puis reviennent à leur point de départ –, mais elle doit constater qu'il fait avec ses mots comme elle avec la peinture, disons des repentirs, des reprises, des superpositions qui brouillent la compréhension qu'elle peut en tirer [...]»⁸¹⁰. » Pas de compréhension nette qu'ordonne la droite ligne d'un verbe sachant son but, mais un chatolement incertain du sens qui se colore incessamment de teintes nouvelles ou hybridées au fil des repentirs et des brouillages. Quoiqu'il rédige son article intitulé « Ouvrir la blessure » avant la parution d'*Histoires de la nuit*, Dominique Rabaté saisit avec netteté dans son discours critique ce qui caractérise la voix de Bègue. L'empêchement n'est pas impuissance mais instrument au service d'une langue créative : « [...] c'est dans l'effort de chacun pour s'exprimer, dans la tension vers la diction la plus vraie de ce qui fait blessure et offense que se mobilisent toutes les ressources de la parole [...]»⁸¹¹. » Si le critique développe par la suite son propos en inventoriant les formes de cette parole recréée⁸¹², c'est surtout dans l'énoncé de ce que cette esthétique implique du rapport à autrui que son analyse saisit la tension dialectique entre solitude et multitude⁸¹³ qui s'opère au sein même de la syntaxe :

« Car ce qui isole chaque locuteur est aussi ce qui unit une communauté de solitaires dans le même désir de pouvoir mettre en mots le secret qui mobilise le dire. Ce n'est donc pas une caractérisation des parlures que vise l'écrivain, mais au contraire une dynamique de la parole empêchée et pourtant sans cesse relancée⁸¹⁴. »

L'implication s'éprouve donc stylistiquement dans une poétique de la langue qui trouve en son empêchement les ressorts de son éclat. Dans l'étrangeté suscitée par cette grammaire qui donne à entendre les repentirs du dire, l'écriture dit alors tout à la fois l'épreuve et la chance du rapport à l'altérité, et la langue littéraire s'invente comme langue étrangère. Langue de l'étrangeté, l'écriture de Laurent Mauvignier marque logiquement un singulier tropisme pour les langues de l'étranger. Ainsi dans *Continuer*, Samuel désapprend-il enfin le discours trop entier auquel il s'était par égarement un temps affilié – cette langue idiomatique aux relents

⁸¹⁰ *Ibid.* pp. 325-326.

⁸¹¹ Dominique Rabaté, « Ouvrir la blessure », *Laurent Mauvignier*, Karine Germoni et Jacques Dürrenmatt, (dir.), *op. cit.*, p. 29.

⁸¹² « [...] tournures orales, phrases interrompues, répétitions aussi bien que moments plus tenus, trouvailles, envolées rageuses ou lyriques. », *ibid.*

⁸¹³ Cf. Préclaire Florian, « Seuls Dans la Foule : éclats de corps et de voix dans l'œuvre de Laurent Mauvignier », *Solitude et multitude* [en ligne], Sorbonne Université, 5 juin 2021. URL : <https://doctorales.hypotheses.org/1177>.

⁸¹⁴ Dominique Rabaté, « Ouvrir la blessure », *Laurent Mauvignier*, Karine Germoni et Jacques Dürrenmatt, (dir.), *op. cit.*, p. 29.

racistes qu'il faisait abusivement sienne au début du récit – pour parler aux autres : « Dans un russe qu'on arrive à partager lui aussi, tant bien que mal, un russe défigurés, tâtonnant, fragmenté en mille morceaux qu'on rafistole sans plus se soucier de parler correctement mais seulement de se faire comprendre, on se parle. »⁸¹⁵. Ce Russe de bric et de broc inventé au cœur de la tente mogole dans l'urgence d'aller porter secours à la mère Sybille accidentée, est tout à la fois une idée du monde et une certaine idée de la littérature : non pas un espace ni une langue absolue(s) mais ce qui dans et depuis le silence⁸¹⁶ s'élance et se partage :

« C'est ainsi que réalisme politique et singularité poétique se réunissent dans le monde et dans la prose de Laurent Mauvignier dans une forme de sociologie des silences qui ne sont pas des non-dits mais des apories radicales, des impasses. Les personnages se battent contre eux-mêmes pour parler ailleurs et autrement que dans le non-discours des représentations populaires qui les déterminent et auxquelles ils sont assujettis. L'auteur montre leur souffrance à tenter de se dégager de ce silence, et plus encore à prendre le risque de la voix, et de tout ce que la voix prend en charge⁸¹⁷. »

4. *Vies secondes*

Manière de résistance d'une langue, aussi, que celle de Marie-Hélène Lafon qui travaille au corps-à-corps à relier les êtres, et dépeignant un monde en proie à l'effacement s'attache en regard à reconstituer des vies secondes à partir de traces. Pas de prétention à une vérité biographique imparable, mais, porté par une langue charnelle, un mouvement sincère pour relancer la vie. Suivant les empreintes laissées derrière eux par ceux, disparus, qui furent déjà si peu du temps qu'ils étaient là, l'écrivaine porte attention aux traces qui s'effacent, et aux mémoires qui s'étiolent – ainsi de Roland dépeint dans *Histoires*, dont : « il ne reste [...] qu'une trace de solitude, lisse et infime, à la surface de nos mémoires⁸¹⁸. » C'est ce matériau infime, cette impression fragile, ce filigrane ténu qui fournissent au récit tout à la fois son origine et sa raison d'être. L'écriture naît chez l'autrice de vestiges éparpillés, de fragments abîmés. Marie-Hélène Lafon use de fait plus volontiers de la métaphore du dessin cartographique et du moulage que de la mythologie démiurgique pour figurer son travail : « Plutôt que d'imaginaire ou de fantasmagorie, il s'agit pour moi, dans l'acte d'écrire, de prendre les empreintes de ce

⁸¹⁵ Laurent Mauvignier, *Continuer*, *op. cit.*, p. 155.

⁸¹⁶ « Récusant la mythologie des voix populaires qui n'est jamais qu'un conglomérat de clichés impensés, Laurent Mauvignier découvre l'émergence obsédante de voix du silence (qui ne sont pas des voix silencieuses : des voix du silence comme on parle des voix de l'ombre) toujours plus denses, peut-être toujours plus nombreuses, les unes contre les autres, dans un monde qui n'est toujours pas parvenu à les identifier. » Éric Bordas, « Chez nous, à La Bassée », *Laurent Mauvignier*, Karine Germoni et Jacques Dürrenmatt, (dir.), *op. cit.*, p. 73.

⁸¹⁷ *Ibid.*

⁸¹⁸ Marie-Hélène Lafon, « Roland », *Histoires*, *op. cit.*, p. 113.

pays, d'en dresser une sorte d'état des lieux⁸¹⁹. »⁸²⁰ Celui qui prend les empreintes restitue la convexité pleine d'une forme à partir de la concavité évidée qui fut délinéée au sol par l'être de son vivant. Le moulage des naturalistes est un art qui s'apparente à celui du sculpteur ; il permet, comme l'écriture elle-même en sa faculté rêvée par l'autrice, l'érection d'une figure en volume : « geste pour une forme et désir d'elle, qu'une forme juste advienne et soit et danse et se tienne, sur la page, dans la lumière. »⁸²¹ Toute la poétique d'implication de l'écrivaine se donne à lire dans cette réversion de la béance laissée par l'absence en présence tangible et heureuse, verticale et lumineuse.

En outre, dans la nouvelle « Roland », l'écrivaine consacre un long développement au travail de son personnage qui s'est fait une spécialité des réparations, des rafistolages, du recyclage. Le passage peut se lire comme une vaste métaphore de l'écriture elle-même, de la fabrique du récit. Les travaux de Roland et de Marie-Hélène Lafon ont de fait en partage la même table de travail – l'établi⁸²² – et le même matériau : des morceaux brisés, des éclats chus, des empreintes sur le point de disparaître :

« Il récupérait tout. Ses mains, ses bras, son dos, son corps long se penchait sur les chaises, les vieilles, les cassées, les usées, celles qui d'avoir trop servi finalement s'abandonnaient. Il les touchait ; il les mesurait de l'œil ; et il disait, on va voir. Et on voyait. Les portes de caves, d'étables, de granges, de maisons ou de placards, les crèches des vaches, les timons des charrettes et des remorques, les boiseries, les cloisons, les coffres, les armoires, après lui, par lui, recommençaient, reprenaient le service de la vie des vivants pressés, affairés. Il donnait du sang nouveau. Les gens disaient, Roland nous récupèrera ça. Et ils l'appelaient. Et il faisait. Mais pas avec du neuf ; pas à partir de rien. Il avait besoin de *traces*⁸²³. »⁸²⁴

L'évocation s'ouvre par la mention de l'engagement du corps de Roland, tout entier à son œuvre, arc-bouté sur les chaises à réparer. En cette posture d'un corps dédié à son ouvrage, appliqué à son travail, et impliqué dans sa tâche, Roland et l'autrice se rejoignent. Aussi, la menuiserie suppose une sensibilité particulière : la *tendresse* du bois détermine une sensibilité

⁸¹⁹ Soulignant ce qu'a de remarquable l'entreprise de l'écrivaine – appliquée non seulement à scruter les traces d'une époque finissante mais également à inventorier les signes d'une nouvelle modernité –, Jean-Yves Laurichesse commente ainsi cet *état des lieux* : « Certes, les livres de Marie-Hélène Lafon montrent aussi le grand basculement dans le passé de la paysannerie traditionnelle. Un titre comme *Les Derniers Indiens* ne laisse aucun doute à ce sujet. Mais le monde rural y est représenté sous une forme plus actuelle, au sens où le « progrès » l'a pénétré et s'y installe. Marie et Jean, frère et sœur restés célibataires, comme il arrive souvent dans ces campagnes, ont pour voisins une bruyante tribu, avide de modernité, qu'ils observent à la dérobée comme un objet de scandale et de fascination à la fois [...] », Laurichesse, Jean-Yves, « Écrire le monde rural aujourd'hui », Laurichesse Jean-Yves, Vignes, Sylvie (dir.), *États des lieux dans les récits français et francophones des années 1980 à nos jours*, op. cit., p. 188.

⁸²⁰ Marie-Hélène Lafon, *Le pays d'en-haut*, op. cit., p. 72.

⁸²¹ Marie-Hélène Lafon, « Ceci est mon corps », *Chantiers*, op. cit., p. 40.

⁸²² Cf. Marie-Hélène Lafon, « Histoires, Aux sources et à l'établi », *Histoires*, op. cit., pp. 295-314.

⁸²³ C'est nous qui soulignons.

⁸²⁴ Marie-Hélène Lafon, « Roland », *Histoires*, op. cit. pp. 122-123.

du travail que Marie-Hélène Lafon fait sienne dans les images dont elle use pour évoquer son écriture. Dans l'article « Jouets » publié dans *Mythologies*, Roland Barthes se désole de l'essor du plastique dans la composition des jouets : « Beaucoup sont maintenant moulés dans des pâtes compliquées ; la matière plastique y a une apparence à la fois grossière et hygiénique, elle éteint le plaisir, la douceur, l'humanité du toucher⁸²⁵ »⁸²⁶ L'humanité – le mot a une résonance politique – s'appuie sur une sensibilité, et s'éprouve d'abord charnellement. Le bois, idéal « par sa fermeté et sa tendreur, la chaleur naturelle de son contact⁸²⁷ », est à lui seul une leçon morale : on se doit d'être avec sa matière comme avec celle dont sont faits les hommes. C'est une même pâte qui les compose tous deux, « une même substance familière et poétique⁸²⁸ », vivante et chaude, drainée d'un circuit sanguin.

Roland manufacture des objets de seconde main, comme Marie-Hélène Lafon élabore des vies secondes : « ça se décompose, compose et recompose, ça se déroule, ça s'agglutine, ça s'aimante ; c'est un processus très organique et opaque⁸²⁹. » La matière première du texte – les traces éclatantes et les indices éclatés compilés – forme dans le propos de l'écrivaine une étrange pâte, sorte de magma composite qui s'amalgame dans le secret de l'atelier, se mûre dans la nuit d'un ventre. Cette matière primordiale n'est pas sans rappeler le mercure des alchimistes tel que décrit chez Jung, et à sa suite chez Gaston Bachelard et Gilbert Durand. Aux images heureuses et viriles d'un bois *réanimé* par la main du menuisier succède une représentation de la création littéraire sous les traits d'une alchimie que catalyse l'opacité viscérale du corps. Dans cette image qui convoque de puissants archétypes de l'imaginaire du commencement, l'écrivaine proclame une intimité charnelle avec le monde – sa manière à elle d'être impliquée.

5. Illettrisme

Pierre Michon déclare en maints endroits son affiliation au peuple. Il confirme dans un entretien (« J'appartiens de naissance au peuple, mes souvenirs et mes affections viennent de là. Du peuple du temps où il s'appelait encore le prolétariat. J'appelle ça « les Limousins » dans

⁸²⁵ C'est nous qui soulignons.

⁸²⁶ Roland Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 56.

⁸²⁷ *Ibid.*

⁸²⁸ *Ibid.*

⁸²⁹ Marie-Hélène Lafon, *Chantiers*, *op. cit.*, p. 62.

*Les Onze*⁸³⁰ »), ce que l'énonciation du texte proclamait déjà : « Comme si j'⁸³¹étais en contrebas un Limousin sous une hotte de boue, dans la boue de Loire jusqu'aux cuisses [...]»⁸³². » Originellement, Pierre Michon est ainsi de ceux qui n'ont pas voix au chapitre, et n'ont rien d'autre que la force de leurs bras pour charrier de la boue. Le récit de commencement du monde que constitue à sa manière *Les Onze* prend sa source à cette fatalité matérielle de la terre noire et lourde, pas encore démêlée de l'eau. Nourrissant la révolte des fils assemblés, constitués en *meute*, la Terreur puise aux ténèbres du chantier du canal de Loire qui ouvre le récit sa force insurrectionnelle, et sa légitimité première⁸³³.

Pierre Michon est ainsi avec ses frères au bas du talus ; de là il contemple Corentin, lui aussi illettré, qui « bien sûr ne savait pas lire, mais encore à peine parler et seulement patois⁸³⁴ ». Le *patois* – déverbal de *patoier* (qui a pour sens *agiter les mains* ou *piétiner*) – est la langue de ceux qui n'ont pour langue que leur corps empêtré, et pour éloquence que la faculté d'agiter leurs mains dans l'air afin de se faire comprendre. Le point de départ des *Onze* est cet empêchement en miroir des hommes mutiques plongés dans le canal, et de celui qui leur commande. Cependant, Corentin le père est traître à son patois, qu'à force d'ambition il délaisse pour des sonnets anacréontiques : transfuge revanchard d'une origine limousine qu'il désavoue, il passe du côté des Lettrés ; c'est là l'itinéraire même de l'auteur, dont l'œuvre porte tout à la fois la trace d'une solidarité originelle avec les gens de peu, et celle de l'ambition d'être un homme de lettres :

« Mais cette œuvre constitue aussi d'emblée un saisissement par l'Histoire. L'implication de Pierre Michon est absolue et par nécessité ambivalente. Il écrit du côté des paumés, des timbrés, des illettrés, des taiseux, de tous ceux qui dérouillent, comme lui-même à la sortie d'un café glauque de Clermont-Ferrand, de tous ceux dont les descendants vous coupent à l'occasion la tête, comme le Corentin des *Onze*, premier de sa lignée à n'être pas illettré [...]»⁸³⁵. »

⁸³⁰ Pierre Michon, « Le sacré, la bête et le dieu », entretien d'Orianne Jeancourt Galignani avec Pierre Michon, *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 327.

⁸³¹ C'est nous qui soulignons.

⁸³² Pierre Michon, *Les Onze*, *op. cit.*, p. 70.

⁸³³ La ligne de crête est mince qui partage la révolution dynamique – qui fait bonne mesure dans l'Histoire à l'injuste avilissement des proscrits –, et la folie collective de l'élan violent : « Ou, pour reprendre la terminologie d'Elias Canetti : le peuple est une *meute*, noble, organisée, mouvante, dynamique, insurrectionnelle ; la plèbe est une *masse*, amorphe, létale, hystérique, immonde. », Pierre Michon, « Le sacré, la bête et le dieu », entretien d'Orianne Jeancourt Galignani avec Pierre Michon, *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 327.

⁸³⁴ Pierre Michon, *Les Onze*, *op. cit.*, p. 40.

⁸³⁵ Bruno Blanckeman, « Écrire à contretemps », *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 285.

L'implication des récits de Jean Rouaud tient à l'humilité d'une écriture qui a soin de se tenir au ras du sol – humble est formé sur *humus*. Le récit de la guerre est proféré comme depuis la mêlée par une langue qui s'invente dans le souci d'épouser ceux dont elle raconte l'histoire. C'est du reste le mot *humble* qui acte la supériorité de l'enjeu du récit des disparus sur l'orgueil de l'écrivain, et scelle ainsi l'entrevue par laquelle Jérôme Lindon accepte à l'édition *Les Champs d'Honneur* : « Mais j'avais rameuté ce qu'il me restait de force et lui avait répliqué, les yeux sans doute baissés d'abord et relevés sur le dernier mot (je me connais) : 'Non, pas modeste, je suis humble'⁸³⁶ ». Laurent Mauvignier fait lui aussi du champ de bataille, le champ d'un travail sur la langue. Ainsi, dans la polyphonie de ses voix et sa poétique de l'éclat, l'écrivain invente les moyens de dire aujourd'hui l'expérience de la guerre. Au-delà, c'est dans l'ensemble de ses textes que l'écrivain inscrit sa langue au carrefour dialectique de ce qui doit être partagé et de ce qui est indicible. De fait, des œuvres qui composent notre *corpus*, celle de Laurent Mauvignier est certainement la plus ouvertement politique. Dans un entretien avec Karine Germoni, l'auteur n'en fait pas mystère, et énonce même explicitement que la question politique est pour lui au cœur de ce qui fait le récit : « La violence politique est dans tous mes livres : la vie réelle s'oppose à nos désirs⁸³⁷. » Force à l'œuvre dans le monde, le politique est ce qui s'affronte à l'individu et à sa liberté de se mouvoir et de vouloir : « Le politique, pour moi, c'est toujours cette question, comment je tiens debout dans un monde qui veut nier mes désirs, qui veut me replier sur son territoire et ne pas laisser à mes désirs l'espace de leur réalisation. »⁸³⁸ Se tenir debout quand le monde met à terre⁸³⁹ et enclave, s'insurger quand d'autres profèrent la haine en leurs cœurs étriqués : c'est dans la tension entre ce que la violence politique tend à imposer et l'érection insoumise que l'*éthos* du personnage se définit chez l'écrivain de *Continuer*, et sa langue est la trace même de ces combats menés pied-à-pied. C'est également par sa langue que l'œuvre de Marie-Hélène Lafon témoigne de ce qu'être impliqué veut dire. Il s'agit ainsi pour l'écrivaine à l'établi de donner forme à partir des traces, de recycler le bois tendre des objets fatigués, d'œuvrer au recomposition du monde et à sa résurrection sur la page. Les images du recommencement se mêlent chez elle à une poésie des matières, pour dire toute la profondeur d'une œuvre qui porte l'implication en son humilité, et son intimité. Aux côtés des gens de peu dont il est, Pierre Michon inscrit pour sa part le politique dans son œuvre tout à la fois par la poétique de ses récits et par le discours sur

⁸³⁶ Jean Rouaud, *Un peu la guerre*, *op. cit.*, p. 223.

⁸³⁷ Laurent Mauvignier, « L'Optimisme noir », entretien avec Karine Germoni, *Laurent Mauvignier*, Karine Germoni et Jacques Dürrenmatt, (dir.), *op. cit.*, p. 273.

⁸³⁸ *Ibid.*

⁸³⁹ *Ce que j'appelle oubli et Dans la foule.*

l'Histoire que ceux-ci formulent ou sous-tendent. Ainsi se figure-t-il parmi les Limousins qui creusent un canal et se dépeint-il en creux dans la figure de Corentin, transfuge inquiet, lettré hanté à l'idée d'être découvert imposteur.

TROISIEME PARTIE : les éléments pour recommencer le monde présent des poétiques de la matière

Si les images de l'engendrement du monde reprennent les figurations d'un couple originel Père/Mère et si la création va nécessairement avec une structuration de l'Espace et du Temps, c'est par la mise en place d'une partition physique des matières que le monde achève d'advenir comme entité ordonnancée pour se déployer dans la richesse de ses images. La physique fondamentale est de fait solidaire d'un imaginaire dynamique, polarisé et organisé. Les quatre éléments ont en commun de receler des valeurs antithétiques et, par là-même, d'engager un dynamisme dialectique des représentations. Travaillé par des oppositions – brûlure de la flamme et chaleur du foyer, dureté de la pierre et mollesse de la terre, sensualité de l'onde et morbidité des eaux noires, évanescence de l'air et vide du ciel – l'imaginaire élémentaire investit la physique du monde comme le reflet de ses gestes d'angoisse et de désir. Dans ces tensions les images prolifèrent, se ramifient, se déploient ; le monde est recommencé en ses formes innombrables.

Pierre Michon, Marie-Hélène Lafon, Jean Rouaud et Laurent Mauvignier composent des œuvres qui nouent très intimement avec les forces élémentaires. Leurs récits installent cette physique du monde primordial au cœur même de l'écriture. Par la vivacité des dynamiques élémentaires qu'ils convoquent, par la richesse sémantique qu'ils y logent, ces auteurs signalent qu'il est un pan des écritures contemporaine manifestant une volonté d'ordonnement du monde selon des symboliques associées aux quatre éléments ; et qui ambitionne d'exposer le très riche réservoir d'images qui y gît.

Nous avons choisi de travailler successivement sur le feu, la terre, l'eau et l'air. Cet ordre reprend pour partie celui des publications de Gaston Bachelard – qui s'ouvrent par l'étude du feu en 1938, se poursuivent en 1942 et 1943 par les analyses successives des symboliques de l'eau puis de l'air et enfin proposent un travail sur la terre composé en deux volumes (1946, 1948). Si le parcours du philosophe s'engage donc par l'étude de l'élément le plus ouvertement polémique pour se clore⁸⁴⁰ par les publications sur la terre, nous avons pour notre part souhaité faire succéder l'étude de la terre à celle du feu pour suivre le chemin d'un progressif allègement des substances.

⁸⁴⁰ Sauf à prendre en compte *La Flamme d'une chandelle* qui clôt le cycle par une nouvelle évocation du feu.

Le feu est le seul des éléments qui n'est pas tant une matière qu'un phénomène. Aussi, ainsi que le Père, et comme l'astre solaire, le feu est premier : il est force et lumière, emblème d'une virilité monarchique. Flamme animée élevée d'une matière froide et immobile, le feu draine en son événement toutes les symboliques de création démiurgique et de vitalité énergétique. Mais le feu est leçon de mesure, il n'est chargé de valorisations positives que dans le champ d'une maîtrise, et menace dès lors qu'il échappe : l'excès de la flamme est brûlure, l'incendie est destruction, anéantissement.

Comme le feu et le ciel sont associés à des images éminemment viriles, la terre et l'eau reçoivent volontiers les attributs du féminin. La Terre-Mère fait pendant en sa fertilité cyclique au geste créateur viril, et le sol est l'incubateur de toute vie⁸⁴¹. Mircea Éliade reconnaît en lui « [...] l'image primordiale de la Terre-Mère »⁸⁴² et relève que « [c]ette image on la rencontre partout, sous des formes et des variantes innombrables. »⁸⁴³ Citant successivement Homère et Eschyle⁸⁴⁴, le philosophe souligne ainsi l'importance de la terre dans les grandes épopées antiques qui sont aussi des théogonies. Pourtant, aux antipodes de ces valorisations vitalistes, la rêverie du sous-sol va de pair avec l'inquiétude de la décomposition, et la terre souterraine est le monde de l'obscurité qui abrite tout à la fois le bestiaire de l'angoisse et le royaume des morts.

Matière première, l'eau est dans le récit biblique au commencement du monde, avant même que ne vienne la terre : « [...] les Eaux existaient avant la Terre (comme s'exprime la Genèse, « les ténèbres couvraient la surface de l'abîme et l'Esprit de Dieu planait sur les Eaux »)⁸⁴⁵. Ainsi l'eau recèle de manière remarquable les symboliques de l'origine. Du reste, l'onde est courbe et la fontaine est fraîche, si bien que l'eau porte en son sein une double promesse de sensualité et de jeunesse ; elle est bain voluptueux et boisson de jouvence, elle caresse le corps du baigneur et irrigue de sa clarté, elle communique à qui la boit sa limpidité, sa transparence. *A contrario* il suffit qu'elle s'opacifie pour devenir le miroir de nos peurs ; l'eau noire est force morbide : térébrante, pénétrante, corrosive, l'eau inonde et noie, elle est puissance de délitement et d'asphyxie.

⁸⁴¹ Où l'on voit qu'originellement les associations élémentaires et sexuelles sont prégnantes.

⁸⁴² Mircea Éliade, *Le Sacré et le profane*, op. cit., p. 120.

⁸⁴³ *Ibid.*

⁸⁴⁴ « C'est la *Terra Mater* ou la *Tellus Mater* bien connue des religions méditerranéennes, qui donne naissance à tous les êtres. « C'est la Terre que je chanterai, lit-on dans l'hymne homérique A la Terre (1 sp.), mère universelle aux solides assises, aïeule vénérable qui nourrit sur son sol tout ce qui existe... c'est à toit qu'il appartient de donner la vie aux mortels comme de la leur reprendre... » Et, dans les Choéphores (127-128), Eschyle glorifie la Terre qui « enfante tous les êtres, les nourrit, puis en reçoit à nouveau le germe fécond. » », Mircea Éliade, *Le Sacré et le profane*, op. cit., pp. 120-121.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 112.

Mircea Éliade note dans *Le Sacré et le profane* que le dieu créateur est systématiquement associé au monde céleste. *Olorun* pour les Yorubas, *Num* pour les Samoyèdes, *Kamui* pour les *Ainous*, *tengri* pour les mongols, *dingir* pour les sumériens, *Anu* pour les babylonien⁸⁴⁶. En outre, l'ethnologue pointe que tous ces noms sont doubles et recèlent dans leur réseau sémantique le sens de dieu et celui de ciel. L'air est le royaume d'un divin escamoté, mêlé à l'évanescence, ou caché dans la transparence, et d'autant plus souverain qu'il est invisible. À l'origine il y a le souffle. Avant même la matière il y a l'énergie : le ciel surplombe le monde et l'au-delà premier est toujours *très-haut*. Fuyant comme le vent et vital comme le souffle, partout présent et toujours insaisissable, l'air est la matière qui échappe à la matérialité pour figurer le principe d'où celle-ci procède.

Si nous nous attachons ici à l'étude des valeurs intrinsèques de chacun des quatre éléments, et à la manière dont ceux-ci participent chez les auteurs qui composent notre *corpus* d'un recommencement du monde, il s'agira également d'étudier des convergences, des confluences élémentaires. Gaston Bachelard ouvre son chapitre intitulé « Les eaux composées » par l'évocation de ces accords de matières, de ces harmonies de substances : « L'imagination matérielle, l'imagination des quatre éléments, même si elle favorise un élément, aime à jouer avec les images de leurs combinaisons. »⁸⁴⁷ En faisant équivaloir *composition* et *combinaison* dans les champs respectifs des imaginations formelles et matérielles⁸⁴⁸, le philosophe signale le degré de spécification symbolique supérieur des combinatoires élémentaires. En associant deux éléments l'imagination convoque des valeurs nouvelles, appelle des images d'une complexité accrue et d'une subtilité plus grande. Cette union est dialectiquement tendue vers un avantageux déploiement du champ de l'imaginaire comme le marque l'image bachelardienne du mariage : « [...] ce mélange est toujours un mariage. En effet, dès que deux substances élémentaires s'unissent, dès qu'elles se fondent l'une dans l'autre, elles se sexualisent. »⁸⁴⁹ L'union fertile des matières redouble l'imaginaire du commencement et le parachève, adjoignant aux rêveries sur les substances le principe d'engendrement de l'image sexuelle. Le philosophe a spécifiquement en tête l'image biblique de la glaise quand il souligne que le principe est particulièrement opérant quand il s'agit : « de l'eau et de la terre, car c'est dans cette dernière

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 104.

⁸⁴⁷ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, rééd. 1993, Le Livre de poche, collection « biblio essai », p. 109.

⁸⁴⁸ « L'imagination formelle a besoin de l'idée de *composition*. L'imagination matérielle a besoin de l'idée de *combinaison*. », *Ibid.*

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 112.

combinaison que la double rêverie de la forme et de la matière suggère les thèmes les plus puissants de l'imagination créatrice. »⁸⁵⁰

Mais si les valeurs élémentaires sont réversibles en général, c'est plus vrai encore pour ce qui est des éléments combinés : il n'y a qu'un infime écart de la glaise miraculeuse qui par l'union de l'eau et de la terre compose dans le récit biblique la pâte dont l'homme est fait à la boue – matière par excellence de la pulsion archaïque régressive et substance en laquelle toute vie se décompose. La rêverie alchimique de la pâte qui mêle la douceur et la fluidité de l'eau à la force de la terre côtoie l'angoisse fondamentale de la mollesse et de la pesanteur. Ainsi le geste démiurgique de la création est intrinsèquement, substantiellement, hanté par son revers, son envers.

Si le philosophe n'envisage les combinaisons élémentaires que dans le champ de mariages sans adultère – « ces combinaisons imaginaires ne réunissent que deux éléments, jamais trois. »⁸⁵¹ – l'imagination est pourtant également puissamment travaillée par une intention d'agrégation, une pulsion régressive de fusion élémentaire, une tendance agglomérante. Les images de la lave en fusion – terre, eau, feu⁸⁵² – ou du marais exhalant des gaz – terre, eau, air – sont un démenti à l'assertion du philosophe. Ce ne sont pas là images factices⁸⁵³ mais mêlées, témoignant d'un retour à l'origine, à l'avant chaotique des matières confondues – qui illustrent une hantise du monde dévasté, et non plus recommencé. Si le philosophe ne pense pas les images triples ou quadruples c'est qu'il pense les combinatoires dans un ordre de spécification accrue et non comme images témoignant d'une inquiétude si fondamentale qu'elles résultent en des figures de la régression vers archaïque. Nous verrons pourtant que ces images sont puissamment opérantes dans les œuvres qui composent notre *corpus*, et que les récits de recommencement du monde ne vont pas sans l'inquiétude d'un anéantissement.

1. DUPLICITÉ DU FEU

a. Enfers du feu

Si, ainsi que nous l'envisagerons, le feu recèle un vaste champ de symboliques associées à l'imaginaire du commencement, il se présente aussi comme l'élément de la destruction.

⁸⁵⁰ *Ibid.*

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 111.

⁸⁵² *Ibid.*

⁸⁵³ *Ibid.*

Animant – du ciel dont il choit aux souterrains où il brûle –, les visions infernales, le feu collabore, depuis l’origine jusqu’aux guerres modernes, à toutes les images de l’anéantissement. Dans l’œuvre de Laurent Mauvignier, le feu est ainsi logiquement le plus souvent accordé à des images de colère et de mort. Feux de la guerre ou brasiers des bombes, les incendies qui émaillent les textes de l’auteur signalent la violence mortifère qui travaille l’Histoire et dépeignent le monde comme une matière inflammable. Les récits qui s’attachent le plus nettement à parcourir la planète – soit qu’il s’agisse de recommencer la vie au Kirghizistan, d’aller faire la guerre en Algérie, ou de faire le tour du globe de Tokyo à Paris – donnent à voir des feux qui brûlent vifs, et laissent après eux un amer goût de cendres. Ce faisant, ils livrent le spectacle de visions qui effraient et donnent à ressentir les réminiscences de souvenirs qui hantent. En outre, si le monde lointain est la proie de grands incendies, le feu participe tout autant chez l’écrivain d’*Histoires de la nuit* des drames infimes de l’*ici*⁸⁵⁴. Dans ce pan de l’œuvre au cadre étreint, qui resserre infiniment le plan sur ses figures, Laurent Mauvignier campe ainsi Bègue, pyromane aux délires hallucinés ; ainsi que Thomas dans les *Vies minuscules*, qui lui aussi allume des feux comme autant de manifestations visibles d’une colère intime. L’intériorité tourmentée s’épanche pour l’un et l’autre dans l’incendie qu’ils allument afin de faire du monde un vaste bûcher. Chez Jean Rouaud, le feu est lié à l’univers souterrain des enfers. Il est l’attribut du monde chtonien et complète de sa brûlure qui altère, le lent travail de décomposition de la terre. L’œuvre envisage ainsi deux versants de l’imaginaire infernal : d’un côté les flammes scandent une fin des temps dans laquelle l’apocalypse tombée du ciel rejoint les bûchers souterrains, de l’autre l’enfer froid de la nuit lunaire représente le monde sous les traits d’un royaume blanc où toute vie est annihilée.

1. Un monde en flammes

La présence du feu caractérise fréquemment les évocations que Laurent Mauvignier fait de l’Histoire. On sait l’intérêt de l’écrivain pour les désastres – guerres et attentats – ainsi que son attention aux calamités – techniques ou naturelles. Aux prises avec la violence des hommes et des choses, il s’attache à l’événement comme à l’épicentre du déroulement – ou de l’enroulement – narratif. Associé aux catastrophes, le feu prend ainsi chez l’écrivain des aspects et des valeurs tout à fait semblables à ceux qu’il revêt dans les textes de Jean Rouaud : tout à la

⁸⁵⁴ Cf. Éric Bordas, « Chez nous, à La Bassée », *Laurent Mauvignier*, Karine Germoni et Jacques Dürrenmatt, (dir.), *op. cit.*

fois ciel brûlant d'Apocalypse et fumée surgie d'un sous-sol infernal, brasier qui se déploie en spectacle hypnotique et arme aux forces d'anéantissement.

Dans *Continuer*, au sein du rêve de Sybille qui reprend le souvenir de l'attentat du métro Saint-Michel, le feu est mortifère : « [...] soudain elle est à Saint-Michel et sur les terrasses il y a un soleil qui l'aveugle, des serveurs et des gens qui courent parce qu'une fumée noire atroce monte de partout, les gens aux terrasses ont des visages couverts de sang [...]. »⁸⁵⁵ Dans cette réminiscence que le rêve recompose, le récit couple au soleil aveuglant la fumée noire qui s'élève du sous-sol. La scène est prise dans la tenaille d'un soleil dont l'éclat brille trop fort et d'un univers souterrain d'où sourd une noirceur asphyxiante. Entre rétine brûlée et souffle coupé, Sybille brûle aux feux du ciel et des enfers. Ainsi que chez Pierre Michon⁸⁵⁶, le soleil est ici signe de mort, tandis que la fumée noire vient du royaume des ombres. De fait, la vision achève son déploiement sur l'image infernale de personnages atablés ainsi que des morts-vivants : « [...] des trous dans les vêtements, les corps massacrés, ils boivent des verres et elle comprend qu'ils sont morts, ils sont tous morts. »⁸⁵⁷

Si, comme nous l'évoquons par ailleurs⁸⁵⁸, c'est l'eau noire qui domine les représentations élémentaires dans *Autour du monde*, la catastrophe du 11 mars 2011 n'est pas que celle d'un engloutissement, c'est aussi un désastre par le feu. Au tsunami succède l'incendie : « [...] un brasier couleur d'or et de cuivre, des boules de flammes, des bouquets qui enflent, roulent, gonflent, se déploient au-dessus et recouvrent le ciel d'une couleur épaisse et chaude. »⁸⁵⁹ Ici l'évocation est équivoque en ce qu'elle accorde des valeurs d'expansion et de lumière – *or, bouquets* – à un tableau inquiétant et guerrier – *boules de feu, brasier*. Cette équivoque relaie les valeurs ambiguës recelées par le feu, mais souligne ici surtout la séduction d'images esthétisées par le prisme de l'écran : le feu devenu spectacle a des beautés hypnotiques. À Rome, devant son écran télévisé, Fancy demeure comme malgré elle face à ce déploiement de lumière qui la fascine⁸⁶⁰.

Du reste, dans le dernier de ses quatorze récits, *Autour du Monde* réitère incidemment la mention du lien de contiguïté entre séisme et incendie. Dans le texte enregistré pour ses grands-parents (dont il ignore la noyade dans l'eau noire), Fumi fait mention de la peinture de

⁸⁵⁵ Laurent Mauvignier, *Continuer*, *op. cit.*, p. 178.

⁸⁵⁶ Comme lorsque dans les *Vies minuscules*, il apparaît au moment de la mort de l'enfant aux Forgettes et de celle de l'Abbé Bandy

⁸⁵⁷ Laurent Mauvignier, *Continuer*, *op. cit.*, p. 178.

⁸⁵⁸ Cf. *intra*, Troisième partie : Les éléments pour recommencer le monde, C. Poétiques de l'eau, a. Les eaux tristes, 1. L'eau noire.

⁸⁵⁹ Laurent Mauvignier, *Autour du Monde*, *op. cit.*, p. 241.

⁸⁶⁰ « Fancy voudrait éteindre la télévision, ne plus voir ces images [...]. », Laurent Mauvignier, *Autour du monde*, *op. cit.*, p. 242.

Van Gogh : « Je t'en enverrai trois de Van Gogh⁸⁶¹ (sauf qu'il me semble que Van Gogh peint des tremblements de terre et de ciel, tout ça a l'air de trembler dans le bleu et le jaune, le monde entier a l'air d'être inflammable⁸⁶²). »⁸⁶³ Sur les toiles du peintre comme lors des catastrophes, les tremblements de terre voisinent les incendies : la forme échevelée d'un cyprès dans un ciel nocturne s'apparente à la forme d'une flamme dressée ; des étoiles éparses allumées dans un ciel qu'elles irradient de leurs halos sont autant de lampes qui brillent ; un champ de blés que le vent couche en ses ors flamboyants est un incendie qui court.

Dans *Des Hommes*, le feu est l'élément qui domine nettement les évocations élémentaires : Feu-de-bois porte dans l'odeur de cendre qui lui colle à la peau – et détermine jusqu'à son nom –, les traces d'une guerre au cours de laquelle le feu a participé d'une stratégie de destruction. Incendiaires, les soldats français en usent comme d'une arme pour raser les villages :

« Et tous les hommes et les femmes sont assis les uns contre les autres, blottis les uns contre les autres, et les femmes pleurent, pas toutes, quelques-unes se retournent et regardent les maisons en feu, et d'autres supplient ; les hommes baissent les yeux et attendent, les mains à plat au-dessus des têtes, ils attendent et les pleurs des femmes sont plus insupportables encore que la fumée et le feu qui dévastent autour d'eux les maisons [...] »⁸⁶⁴

À la page qui précède cet extrait, l'évocation de l'incendie donne à voir et à sentir la scène. Alors, la phrase tournoie ainsi que les bruits et les odeurs qu'elle décrit ; le texte, saturé de perceptions auditives et olfactives, fait revenir par trois fois le même mot : « cette *odeur* de brûlé qui se répand⁸⁶⁵ », « l'*odeur* acide, âcre, de la fumée noire, l'*odeur*, la fumée qui s'infiltré et pique bientôt les narines et les yeux⁸⁶⁶. » Ainsi Feu-de-bois surgit-il des images incendiaires, et des odeurs de fumée indélébiles. Dans ce nom, le personnage porte la mémoire traumatique d'une guerre éprouvée sensoriellement. L'ensauvagement et l'esseulement de Bernard ne sont pas tant, comme chez Marie-Hélène Lafon, les marques d'un homme qui ne se suffit pas⁸⁶⁷ que celles apposées par la guerre. La tenace odeur de cendres qui ne le quitte pas (« Bernard, répugnant, l'odeur de cendre jusque sous les ongles noirs, Feu-de-Bois – pas possible de puer le feu de bois comme ça – et cette saleté, ces ongles, ces bouts de peau rose vif, à vif, et cette

⁸⁶¹ Des cartes postales.

⁸⁶² C'est nous qui soulignons.

⁸⁶³ Laurent Mauvignier, *Autour du monde*, *op. cit.*, p. 368.

⁸⁶⁴ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, *op. cit.*, p. 140.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 139.

⁸⁶⁶ *Ibid.*

⁸⁶⁷ Au sens de *se suffire*, cf. Marie-Hélène Lafon, « La maison Santoire », *Histoires*, *op. cit.*

puanteur [...] »⁸⁶⁸) est celle, rémanente, de la guerre d'Algérie⁸⁶⁹. À la fin du livre, l'odeur va une nouvelle fois de pair avec l'horreur : au sortir de la guerre, abandonnant les harkis, les soldats français livrent les alliés d'hier au supplice de l'immolation : « [...] j'ai vu aussi comment par centaines on les a obligés à boire de l'essence et comment on a mis le feu et les corps qui ont brûlé comme ça – Idir est mort ». ⁸⁷⁰ En outre, l'Histoire bégaie. D'un incendie l'autre, l'écrivain fait ouvertement de cette scène la répétition d'un souvenir de l'occupation⁸⁷¹.

La guerre et son brasier sont également présents dans *Histoires de la nuit*, dont le récit cadré sur l'intimité d'un huis-clos semble pourtant étrécir l'espace au point de reléguer l'Histoire dans l'hors-champ. Si l'intrigue ne semble faire mention de la violence que dans le moment présent, focalisée qu'elle est sur le récit d'une séquestration aux motifs personnels, une étrange photographie revient pourtant à la mémoire de Christine, qui affirme la persistance des empreintes du feu destructeur à travers les strates du temps : « L'enfant trace à la craie un cercle de feu, la destruction qui ravage le dessin⁸⁷² [...] ». ⁸⁷³ Significativement, cette image est de celles qui composent le palimpseste du portrait de la *femme en rouge* dont le regard témoigne d'un ravage incendiaire :

« Maintenant, plus de quarante ans après, elle se dit que la femme rouge qu'elle vient de terminer a presque la même expression hallucinée – elle porte le feu d'une maison détruite, anéantie, son souffle comme miné par celui des bombes qui explosent sur la ville. »⁸⁷⁴

La couleur du feu resurgit, à quarante ans du drame, dans la femme faite flamme dont le rouge incandescent fonde l'identité. De fait, en son chromatisme criard affiché, la femme est

⁸⁶⁸ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, *op. cit.*, p. 43.

⁸⁶⁹ Les cendres – vestiges du feu mort – endossent volontiers les valeurs du deuil. On en trouve notamment l'illustration dans *Loin d'eux* : « Marthe, la peur de la trouver aussi avec ce visage que lui avait, poudreux, effrité, je ne sais pas comment on peut dire, ce *visage de cendres* [c'est nous qui soulignons] qui tenait par débilité, oui, la débilité d'un visage qui n'aurait pas su comment faire pour vraiment se dissoudre, réellement tomber en miettes [...] », Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, *op. cit.*, p. 114. Plus loin : « [...] pas question que sans moi ils aillent là-bas, que sans moi leurs mains plongent dans ses secrets, ses *cendres de vie* [c'est nous qui soulignons] qu'il aura laissées sans doute. », Laurent Mauvignier, *ibid.*, p. 118. En outre, dans son analyse de « Cendrillon », Bruno Bettelheim indique : « Se couvrir de cendres est le symbole du deuil [...] », Bruno Bettelheim, *La Psychanalyse des contes de fées*, 1976, Paris, Robert Lafon, rééd. Pocket, 1999, p. 380.

⁸⁷⁰ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, *op. cit.*, p. 280.

⁸⁷¹ « [...] les Allemands en quarante remerciant ses grands-parents pour leur hospitalité, [...] alors qu'à quelques kilomètres les mêmes avaient ordonné qu'on brûle cent habitants dans l'église du village [...] », Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, *op. cit.*, p. 502.

⁸⁷² Il s'agit d'une photographie de David Seymour : le portrait d'une petite polonaise qui dessine la maison de son enfance sur un tableau noir, dans un asile. Si le texte de Laurent Mauvignier ne le mentionne pas, c'est le portrait d'une fille grandie en camp de concentration qui représente sous cette forme sa « maison ». La figure consiste dans le tracé de cercles multiples. Le regard de l'enfant, halluciné, fixe l'objectif du photographe, La photographie est prise en Pologne, à Tereska, en 1948.

⁸⁷³ Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, *op. cit.*, p. 35.

⁸⁷⁴ *Ibid.*

elle-même une flamme vibrante : « la femme rouge est nue, son corps entièrement rouge – d’un rouge presque orangé, mais les ombres sont d’un rouge très pur, vibrant, vermillon [...]. »⁸⁷⁵ Dans l’ordre des sensations – celui des odeurs comme celui de la vision – le feu indélébile étend son empreinte : « Ce que le feu a illuminé en garde une couleur ineffaçable. »⁸⁷⁶

2. *Rêverie des incendiaires*

Ainsi que dans les *Vies minuscules* de Pierre Michon, il y a chez Laurent Mauvignier un personnage explicitement incendiaire. Au nombre de ces êtres des marges dont les écrivains qui composent notre *corpus* ont un évident souci, l’un des trois frères d’*Histoires de la nuit* est atteint de la même folie que Thomas, « frère Marx aux allumettes »⁸⁷⁷. À l’image du pensionnaire de La Ceylette, Bègue est interné suite à l’incendie qu’il allume : « [c]omme des porteurs de sinistres flambeaux, les hommes de misère transmettent d’âge en âge la contagion de leurs rêves d’isolés. »⁸⁷⁸ Rêverie du solitaire et fantasme du marginal, l’incendie qu’allume le pyromane est à la fois la mise en œuvre des images d’une intimité chahutée et un appel. De fait, le feu que Bègue initie est un signal, qui s’inscrit dans le cadre plus large d’une transe hallucinée :

« [...] je suis allé les accueillir parce qu’il fallait bien que quelqu’un le fasse, dans une ferme que je connaissais et dont je me suis mis à vider la grange en pleine nuit, transbahutant les bûches jusque dans la cour où leur vaisseau allait se poser, et là j’ai foutu le feu à des stères de bois – un brasier gigantesque qui a fait trembler la nuit de son épaisse lumière jaune et orangée et de son odeur d’huile brûlée de fond de gamelle – j’ai dansé comme j’ai pu, un vrai dingue, c’est vrai, j’étais complètement tapé [...]. »⁸⁷⁹

Substance de la rêverie et support des visions, le feu entretient avec la transe hallucinatoire un rapport de contiguïté évident. Ainsi que dans le ciel les nuages prêtent leur défilé protéiforme aux apparitions et aux métamorphoses, les flammes font naître de multiples visions. Le feu enfante des visages, et dessine dans la nuit des silhouettes mouvantes. Si Bègue allume ici un brasier pour adresser un signal à un vaisseau extra-terrestre apparu dans une hallucination, le brasier suscite lui-même des images fantasmagoriques. Alors qu’usuellement la lumière est synonyme de clarté, l’épaisse lumière du feu de Bègue est opacité qui dissimule, voile qui cache. La flamme orangée est habitée par le délire de la vision. Ainsi que la transe chamane s’accomplit lors des rites tribaux à la nuit au voisinage des flammes – théâtre d’ombres

⁸⁷⁵ *Ibid.*

⁸⁷⁶ Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, *op. cit.*, p. 102.

⁸⁷⁷ Pierre Michon, *Vies minuscules*, *op. cit.*, p. 203

⁸⁷⁸ Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, *op. cit.*, p. 102.

⁸⁷⁹ Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, *op. cit.*, p. 328.

qui porte au jour un monde caché ou met en scène le rejeu des illusions originelles⁸⁸⁰ – la crise psychotique de Bègue s'épanche dans la flamme. Aussi, la *danse-transe* du personnage redouble et mime l'impétuosité de la flamme : Bègue allume un incendie parce qu'il porte en lui-même les caractères du feu : « Le feu couve dans une âme plus sûrement que sous la cendre⁸⁸¹. » Que Bègue soit lui-même un brasier, qu'il ait comme le feu des embrasements et une fondamentale colère, c'est du reste ce que le texte dit explicitement lors d'une scène de face-à-face entre le personnage et Christine⁸⁸² : « [...] et pour lui maintenant c'est comme si son corps entier s'embrasait, qu'il ne pouvait pas tenir sans propager ce feu qui le brûle, et tout de suite il court vers Christine et s'arrête si près d'elle qu'un instant elle vacille en arrière et risque de tomber. »⁸⁸³ Mouvement emporté d'un corps qui répond à l'injonction intérieure d'un feu impétueux, élan violent d'une colère subitement allumée, la danse de Bègue participe de l'énergie fouguese des flammes.

3. Poétiques de l'enfer

L'archéologie du feu qu'entreprend Jean Rouaud dans *La Splendeur escamotée de frère cheval* confirme les valeurs profondément négatives associées à l'élément dans l'œuvre de Laurent Mauvignier. L'enquête détermine de fait très vite que le feu est lié à la pierre d'Étiolles sur laquelle on trouve gravée l'esquisse d'une figure chevaline doublée d'une forme monstrueuse. Cette représentation ancestrale est aux yeux de l'auteur la figuration même du mal et une sorte de portrait originel du diable. Associant par couples les règnes animaux et les éléments, Jean Rouaud en vient à considérer que la figure du monstre comble le vide du seul élément qui n'a pas d'hôte dans la nature. La découverte de la pierre auprès du foyer exprime ainsi pour l'écrivain son lien indiscutable avec le feu : « [s]i à l'air on peut associer l'oiseau, à la terre les mammifères, à l'eau les poissons, et considérant que le galet se tenait en bordure du foyer, c'est donc à ça que ressemble dans l'imaginaire paléolithique la créature agissante du feu ? un diable de la nuit ? »⁸⁸⁴ Dès les temps premiers, en un fond archaïque plus ancien que

⁸⁸⁰ Cf. Troisième partie : les éléments pour recommencer le monde, 1. Duplicité du feu, a. Enfers du feu, 3. Poétiques de l'enfer.

⁸⁸¹ Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, op. cit., p. 35.

⁸⁸² Christine qui sait du reste parfaitement que Bègue est un être de feu : « [...] jouant avec le feu, sachant que c'est le feu, elle pensait qu'elle pourrait maîtriser la flamme et le danger de l'embrasement, est-ce qu'il allait s'embraser et partir en vrille comme une torche emportant tout dans la maison, dans un brasier dont il ne resterait dans quelques heures que des cendres, ou est-ce qu'il n'était qu'une flammèche dérisoire qu'un simple souffle allait éteindre ? », Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, op. cit., p. 467.

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 256.

⁸⁸⁴ Jean Rouaud, *La Splendeur escamotée de frère Cheval*, ou *Le secret des grottes ornées*, Paris, Grasset, 2018, p. 149.

le récit biblique, la triade liant ensemble le feu, la nuit et le diable – le foyer, la grotte sombre et la forme monstrueuse – constitue le socle originel des représentations du monde, son tout premier et sommaire récit. C'est, pour l'auteur, comme si les hommes préhistoriques avaient posé les bases de l'imaginaire chrétien du mal : « [l]e diable, le noir et le feu, on en fera plus tard les indispensables de l'enfer. »⁸⁸⁵

Que le feu soit du côté du mal, c'est ce que disait déjà à sa manière *Des Hommes illustres*. Dans le récit du bombardement du 16 septembre 1943 confluent de fait les images apocalyptiques d'une pluie de flammes et celles, infernales, d'un feu jaillissant de la terre : « [...] comme si l'enfer souterrain joignait ses forces maléfiques à la fureur céleste⁸⁸⁶ ». Aux bombes chues s'adjoignent les torchères des tuyaux de gaz sectionnés, si bien que le feu, tout à la fois tombé d'en-haut et surgi d'en-bas, forme un terrible étai : « [...] des milliers de bombes sur Nantes cet après-midi-là, auxquelles se mêlent les torchères surgissant des saignées des trottoirs, tuyaux de gaz sectionnés transformés en lance-flammes [...] »⁸⁸⁷. Du reste, le vocabulaire de la souffrance – la métaphore des *saignées* –, ainsi que celui des armes, renchérisent ici le caractère funeste de l'évocation. Dans cette guerre totale, les pierres elles-mêmes, si valorisées à l'ordinaire⁸⁸⁸, se muent en « pierres de feu⁸⁸⁹ » qui menacent de mettre à mort « [...] la frêle Anne, la jolie Anne⁸⁹⁰ » à deux doigts de rencontrer Joseph.

En outre, au cœur de l'incendie, la température est si forte que les métaux fondent : « [...] la chaleur du brasier est telle près de la pharmacie de Paris, embrasée sur cinq étages, que les plats d'argent d'une bijouterie voisine se liquéfient en une sauce de mercure [...] »⁸⁹¹. L'étrange transmutation de l'argent, liquéfié en une *sauce de mercure*, participe d'une rêverie symbolique davantage qu'elle ne répond à la rigueur des processus physiques. De fait, la sauce de mercure représente dans l'imaginaire alchimique la matière même de l'origine. « [M]ère de 'tous les êtres engendrés par la brume ténébreuse'⁸⁹² »⁸⁹³, elle est l'amalgame des éléments indissociés au commencement de l'univers. Le mercure est la substance privilégiée de la confluence élémentaire : il appartient à la terre en ce qu'il est métal, à l'air car des vapeurs brumeuses s'en échappent, à l'eau par sa liquidité, et au feu car il brûle. En usant de l'image de la soupe de mercure dans son évocation de la Seconde Guerre mondiale, Jean Rouaud offre au

⁸⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁸⁶ Jean Rouaud, *Des Hommes illustres*, Paris, Minuit, 1999, rééd. Minuit double, 1999, p. 170.

⁸⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸⁸ Cf. *intra*. Première partie : les enfances du récit. 1 le père des origines. Le portrait de Joseph.

⁸⁸⁹ Jean Rouaud, *Des Hommes illustres*, Paris, Minuit, 1999, rééd. Minuit double, 1999, p. 171.

⁸⁹⁰ *Ibid.* p. 170.

⁸⁹¹ *Ibid.*

⁸⁹² Carl Gustav Jung, *Métamorphoses et symboles de la libido*, Paris, Montaigne, 1932, p. 108.

⁸⁹³ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1963, rééd. Dunod, 1992, p. 259.

terme des *Hommes illustres* une variation à celle qu'il propose à la fin des *Champs d'honneur*. 1943 fait écho à 1916. Ainsi que les tranchées saturées de gaz où le monde s'est enseveli pendant la Première Guerre mondiale, l'incendie de Nantes est une fin des temps qui retourne à l'indissociation originelle du commencement.

4. Ubiquité des feux cosmiques

L'œuvre de Jean Rouaud ne limite pas son recours aux symboliques du feu au seul champ des évocations guerrières. Ainsi, dans *Le Monde à peu près*, l'écrivain en use au service d'un imaginaire de l'envers : monde inversé, feu froid et diable blanc forment le paysage d'un enfer synonyme d'anéantissement. À rebours de la nuit revitalisante riche d'un sang fertile⁸⁹⁴ – la nuit préhistorique dans laquelle la lune représente l'élan vital, que l'on trouve dans *La Grotte escamotée de frère cheval* –, l'astre lunaire est dans le récit d'adolescence de Jean Rouaud celui du désastre. L'écrivain y travaille les valeurs du feu, en distinguant la consommation de la flamme ardente, des images encore plus douloureuses de l'agonie glacée : « [...] ce n'est pas un grand feu dévastateur, mais le diable blanc, le spécialiste de la mort en douce, qui nous emportera dans son désert à l'envers, c'est pourquoi, pâlichonne Lune, chaudière avortée, face-à-main, pierre froide, [...] »⁸⁹⁵ Plus de lune-femme aux vertus d'engendrement, mais *a contrario* une lune blanche dont la pâleur signale la dimension funeste. Tout est obscur dans ce feu qui forme l'antithèse de la lumière : les meurtres subreptices adviennent *en douce* tandis que le *désert à l'envers* proclame la stérilité d'un monde souterrain hostile et glaçant. La nuit et sa lune forment un monde des morts, ainsi que le *Dat* de l'antiquité égyptienne qui est l'exacte image renversée de notre cosmos⁸⁹⁶.

Pourtant, Jean Rouaud installe en regard de ce feu froid la figure de l'aimée, Théo, qui brûle d'un feu fertile capable de faire renaître le monde : « [...] je vais t'avouer le nom de ta grande rivale, celle qui te ramènera au rang de jaune d'œuf infécond, et fera de la Voie lactée un fleuve de laitance pour ensemer de sa beauté théologique l'Univers. »⁸⁹⁷ Élevée parmi les divinités cosmiques à une beauté *théologique*, Théo ravive si bien la flamme du désir que la Voie lactée devient un fleuve de laitance à même de réengendrer le cosmos. L'image est androgyne :

⁸⁹⁴ Cf. *intra*. Première partie : Les enfances du récit, 2. Le monde dans le giron de la mère, C. Relances, reprises, repentirs.

⁸⁹⁵ Jean Rouaud, *Le Monde à peu près*, *op. cit.*, pp. 231-232.

⁸⁹⁶ « [...] ce monde nocturne étant l'exacte image renversée, comme en un miroir, de notre monde », Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris, 1969, rééd. Dunod, Paris, 1992, p. 248.

⁸⁹⁷ Jean Rouaud, *Le Monde à peu près*, *op. cit.* pp. 231-232.

la voie lactée est féminine car lactifère, et masculine car séminale. Dans cet entremêlement de valorisations duelles, l'écrivain recommence l'image originelle d'une conciliation des contraires préexistante à la discorde. Gilbert Durand souligne à la suite de Jung que l'androgynie : « [...] n'est au fond qu'un symbole d'union »⁸⁹⁸. Son long travail d'inventaire des Dieux androgynes l'amène à qualifier le symbole d'*image-racine*. Ainsi que la confusion élémentaire préexiste à la partition qui ordonne en quatre substances le déploiement du monde, la figuration androgyne est l'avant de la partition sexuelle – et donc le principe à partir duquel représenter le commencement de l'univers.

Chez Laurent Mauvignier ainsi que chez Jean Rouaud, les images du feu sont en définitive très largement associées à la violence. Le feu est indissociable du commencement du monde ; on le retrouve dans les enfers des temps de la préhistoire figurés sur le galet d'Étiolles, et il initie des images androgynes de l'origine. À la fin comme au début, il escorte les évocations des attentats et des guerres, qui dans leurs explosions et leurs incendies proclament les désastres d'un monde en proie aux flammes. Il dit enfin la violence particulière des *allumés*, qui dans les bûchers épanchent l'ardeur des mouvements qui les agitent, et projettent sur l'écran hypnotique des flammes le déferlement des figures mouvantes qui les habitent.

b. Douces brûlures

Quand Jean Rouaud et Laurent Mauvignier privilégient le recours aux images d'embrasement pour évoquer la violence, Marie-Hélène Lafon sonde pour sa part ce que l'imaginaire du feu dit des ambiguïtés du corps. Dans le champ des images du désir, le feu reçoit des valorisations contraires. Marque d'une souillure et élément de purification, ses symboliques sont sensiblement ambivalentes. Il est ainsi associé au corps bas et à l'esprit altier, au désir charnel et à la sublimation spirituelle. Si Gaston Bachelard relève l'antagonisme intrinsèque du feu qui brûle en enfer et qui brille au paradis, Gilbert Durand pointe pour sa part la tension entre érotisme et lumière, et cette ambiguïté : « [...] du feu qui, à côté d'allusions érotiques, comporte et transmet une intention de purification et de lumière. Le feu peut être purificateur ou au contraire sexuellement valorisé [...]. »⁸⁹⁹ Dans les textes de Marie-Hélène Lafon, le feu vient spécifiquement souligner le rapport si vivace aux corps. Marqué de scories

⁸⁹⁸ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris, 1969, rééd. Dunod, Paris, 1992, p. 335.

⁸⁹⁹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris, 1969, rééd. Dunod, Paris, 1992, p. 196.

et frappé de disgrâce, le corps porteur d'affections latentes appelle le feu qui guérit, celui dont la brûlure nettoie. Dans le même temps, parce qu'il est le siège des désirs larvés et des pulsions obscènes, le corps, qui brûle d'un feu coupable, est source d'inquiétude morale. Les récits de l'écrivaine oscillent entre ces deux polarités opposées. Ils dépeignent, dès les commencements de l'époque de l'enfance, la force d'attraction de l'imaginaire sexuel et l'ampleur de sa réprobation morale – *Éros* et l'interdit.

1. *Le feu sexuel*

Le feu c'est la faute, la soumission au plaisir coupable ; et en regard la flamme promise du bûcher⁹⁰⁰ destiné aux pêcheurs. Le corps qui brûle aux enfers trouve dans le supplice l'écho de sa première faiblesse, de sa soumission au désir. Dans l'œuvre de Marie-Hélène Lafon, la nouvelle « La tirelire », qui tisse ensemble les images de la sexualité et des enfers, met en œuvre avec force ces symboliques du feu sexuel. Ainsi la tirelire est une *bête* qui inquiète par son hybridité – elle est mi-chien, mi-loup –, et sa mâchoire aux dents acérées. Dans le texte, l'attrait des enfants pour l'objet ne va pas sans culpabilité : racheté d'une prière, le jeu de la tirelire s'avoue ainsi qu'une faute. La description de la tirelire trouve en outre des points de fixation dans les images de la gueule et de la fente qui, articulées, disent l'angoisse et l'attrait de la sexualité. Reprises au terme de la nouvelle dans l'évocation du poêle, la gueule et la fente inclinent vers une figuration infernale de l'interdit : « Le noir de la chambre n'est pas noir, le poêle à gaz le troue, trapu, quasiment rigolard, lèvres écartées sur une bouche orange frangée de bleu vif. Il est interdit de s'approcher de la fente irisée, il est interdit de toucher la chose. »⁹⁰¹ L'interdit est double : la prescription faite aux enfants vaut pour le danger de la brûlure effective du feu et pour le péril, symbolique, de cette séduisante *fente irisée* qu'il est défendu de toucher. La superposition de la figuration de la bouche démoniaque – le rire est l'attribut du diable –, et de la chaleur du sexe aux *lèvres écartées* s'inscrit dans un ordre des images bien connu, que répertorie *La Psychanalyse du feu* :

« On pourrait facilement accumuler les textes où le caractère démoniaque du feu serait explicite ou implicite. Les descriptions littéraires de l'enfer, les gravures et les tableaux représentant le diable avec sa langue de feu donneraient lieu à une psychanalyse bien claire. »⁹⁰²

⁹⁰⁰ Cf. *intra*, Troisième partie : Les éléments pour recommencer le monde, 1. Duplicité du feu, c. L'étincelle du commencement. 4. Les feux de la création.

⁹⁰¹ Marie-Hélène Lafon, « La tirelire », *Histoires*, Paris, Buchet-Chastel, 2015, pp. 240-241.

⁹⁰² Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, rééd. coll. « Folio Essais », 1984, pp. 173-174.

Outre qu'elle use de métaphores qui participent des représentations du feu qu'inventorie le philosophe, Marie-Hélène Lafon épouse également dans la poétique de ses récits l'analyse de Gaston Bachelard, qui voit dans le feu une caractérisation spécifique des attributs du féminin et du masculin. Ainsi de Mo, qui monte avec Maria : « Il avait le feu. [...] Ils ont pris l'ascenseur, le studio était jaune et bien chauffé, ils ont été nus et ils l'ont fait. »⁹⁰³ L'élan viril du désir engage un mouvement vertical tandis que l'étroit giron de la chambre solaire de Maria – *bien chauffée* – accueille l'étreinte. Dans la brièveté ramassée du récit, la phrase de l'écrivaine s'accorde à la typologie des valeurs dressée par le philosophe ; il y a un feu d'alcôve, et un feu flamme, verticalement dressé : « Le principe féminin des choses est un principe de surface et d'enveloppe, un giron, un refuge, une tiédeur. Le principe masculin est un principe de centre, un centre de puissance, actif et soudain comme l'étincelle et la volonté. »⁹⁰⁴

2. Le feu purificateur

Le feu endosse également les vertus d'un élément purifiant. Les rites qui le mettent en œuvre participent alors d'une magie médicinale. C'est ainsi par le feu que sont traitées les verrues des sœurs de Rémi dans *Sur la photo* : « On retire les verrues, on opère, on brûle »⁹⁰⁵. Le procédé est ritualisé, et le pouvoir guérisseur de la brûlure est assuré par la cérémonie qui l'accompagne : « Incantations et onctions sont prodiguées⁹⁰⁶ ». ⁹⁰⁷

Mais c'est sûrement le geste de Rémi, ingérant par accident de l'eau de javel, qui souligne avec le plus de netteté l'idée d'un feu guérisseur, purificateur. L'accident, survenu alors qu'il a huit ans, garde son pouvoir dans l'imaginaire de l'enfant entré au pensionnat en classe de sixième ; l'action lavante est pérenne :

« L'intérieur de son corps est absolument propre. Virginal et décapé pour la vie parce qu'il a, par inadvertance, avalé une forte rasade d'eau de Javel pure en perçant avec les dents un de ces berlingots imprimés de vert, souples et lisses, que l'on achète, par paquet de trois à l'épicerie de la Cécile, au Casino. »⁹⁰⁸

⁹⁰³ Marie-Hélène Lafon, *Mo*, Paris, Buchet-Chastel, 2005, p. 117.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 96.

⁹⁰⁵ Marie-Hélène Lafon, *Sur la photo*, *op. cit.*, p. 90.

⁹⁰⁶ *Ibid.*

⁹⁰⁷ Cette magie du feu est également illustrée, au sein de l'œuvre de Marie-Hélène Lafon, par les croyances populaires relatées dans *Histoire du fils* ; quoiqu'il ne s'agisse plus alors de soigner par le feu, mais de soigner la brûlure : « [...] le don d'enlever le feu, on disait comme ça à Saint-Hilaire pour la femme que l'on allait voir en cas de nécessité, je savais par mes frères qu'elle ne touchait pas la brûlure, elle imposait les mains et disait des formules que l'on ne comprenait pas [...]. », Marie-Hélène Lafon, *Histoires du fils*, *op. cit.*, p. 43.

⁹⁰⁸ Marie-Hélène Lafon, *Sur la photo*, *op. cit.*, 2005, p. 84.

Si l'eau de javel compte parmi les eaux lustrales, qui participent des symboliques de la pureté, c'est pourtant bien ici l'imaginaire du feu qui détermine l'action purificatrice du rituel accompli par accident. De fait, le caractère corrosif des composés chlorés en fait des liquides qui brûlent ; ainsi que l'énonce Roland Barthes dans son analyse sur les « Saponides et détergents » :

« Par exemple, les *eaux de Javel* ont toujours été senties comme une sorte de feu liquide dont l'action doit être soigneusement mesurée, faute de quoi l'objet lui-même est atteint, « brûlé » ; la légende implicite de ce genre de produit repose sur l'idée d'une modification violente, abrasive de la matière : les répondants sont d'ordre chimique ou mutilants : le produit « tue » la saleté. »⁹⁰⁹

L'implication symbolique de l'accident de Rémi est profonde : le feu répond chez l'enfant à l'angoisse d'une souillure intime. La scène s'inscrit de fait dans la continuité immédiate de l'évocation d'une inquiétude liée au corps : dans la page qui précède le récit de l'ingestion de l'eau de Javel, Rémi a la certitude d'être malade. Il découvre à son poignet une boule qu'il suspecte être une tumeur, et envisage de la percer avec la pointe de son compas – qu'il aseptise en l'exposant au feu d'une flamme (« [Rémi] expose longuement la pointe de son compas à la flamme du chauffe-eau ⁹¹⁰ ») –, avant de finalement renoncer à percer l'abcès. Le feu de l'eau chlorée continue symboliquement celui de la flamme du chauffe-eau. L'opération est radicale, définitive : « Les chlores et les ammoniacs sont sans aucun doute les délégués d'une sorte de feu total, sauveur mais aveugle [...] »⁹¹¹. Aussi, le feu lave mais n'épargne rien ; l'eau de Javel qui sauve l'intériorité souillée de Rémi est dangereuse : le médecin est appelé au secours de l'enfant et prescrit à celui-ci un vomitif. Sa prescription s'accorde de manière remarquable au travail de Roland Barthes sur les valeurs antithétiques respectives des substances. De fait, l'antidote qu'administre le docteur est un lait (« Il boit un liquide épais et blanchâtre mélangé à du lait. Il vomit plusieurs fois, beaucoup. Tout sort. Il est propre à l'intérieur⁹¹². ») Or, nous dit le critique :

« [...] dans la grande morphologie des substances, le lait est contraire au feu par toute sa densité moléculaire, par la nature crémeuse, et donc sopitive, de sa nappe [...] le lait est cosmétique, il lie, recouvre, restaure. De plus, sa pureté, associée à l'innocence enfantine, est un gage de force, d'une force non réulsive, non congestive, mais calme, blanche, lucide, toute égale au réel. »⁹¹³

⁹⁰⁹ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, rééd. coll. « Points / Seuil », 1970, p. 36.

⁹¹⁰ Marie-Hélène Lafon, *Sur la Photo*, Paris, Buchet-Chastel, 2003, rééd. Le Seuil, coll. « Points Seuil », 2005, p. 83.

⁹¹¹ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, rééd. coll. « Points / Seuil », 1970, p. 37.

⁹¹² Marie-Hélène Lafon, *Sur la photo*, *op. cit.*, p. 85.

⁹¹³ Roland Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 72.

Les deux liquides – l'eau de Javel et le lait – recèlent des vertus analogues de purification, mais ont des modes d'action affrontés : l'un détruit quand l'autre restaure, l'un brûle alors que l'autre apaise.

Chez Marie-Hélène, à l'origine le corps est inquiet, et les enfants le découvrent comme l'hôte du désir et celui de la maladie. Le feu donne à ces découvertes une représentation et une réponse : il figure Éros et il soigne. La brûlure formule l'attrait sexuel et son revers de culpabilité morale, elle souille et elle lave.

c. L'étincelle du commencement

Au-delà des dichotomies qui travaillent si activement les imaginaires du feu, l'élément dit parfois sans ambages les forces de la vie et de l'amour. Quoique cette valeur ne soit qu'incidemment investie par l'écriture de Laurent Mauvignier, il est malgré tout par endroits dans l'œuvre de l'auteur *d'Apprendre à finir* de ces visions heureuses d'un feu-vie qu'escortent les symboliques de la renaissance – fragile étincelle pyrogène qu'il faut entretenir ou chaleur salutaire qu'il faut accueillir. L'œuvre de Marie-Hélène Lafon envisage quant à elle explicitement le feu comme symbole d'un sacre amoureux : inaugurant la maison de Marlène et Laurent dans *Le Soir du chien*, le feu est rempart contre la nuit et l'obscur, force affrontée aux puissances ténébreuses. Alors, tendant vers les valeurs positives de la lumière, le feu embrasse les symboliques solaires si fortement valorisées dans l'œuvre de l'écrivaine et épouse un imaginaire heureux du recommencement. Chez Jean Rouaud les valorisations d'un feu fertile s'ordonnent autour de l'image d'un four cosmique qui donne naissance à l'univers. La scène cachée de l'origine figure un père qui tisonne le feu où le monde commence. Enfin, entre incendie et alchimie, le feu que l'on trouve dans les livres de Pierre Michon figure le monde sous les traits dynamiques de ce qui le menace et le recrée.

1. Recommencer l'amour

1. Raviver la flamme

Quoique l'imaginaire du feu préside plus largement chez Laurent Mauvignier aux représentations funestes, il y a dans *Apprendre à finir* un épisode au sein duquel le feu prend des valeurs de force vitale. Il y est question de la convalescence comme d'une vie qu'il faut rallumer : « [...] et il était prêt à faire tout craquer dans son corps comme à craquer une à une

des allumettes pour que prenne un feu de bois mouillé, à faire tout craquer jusqu'à ce que son corps se lève, [...]. »⁹¹⁴ Image d'une volonté à l'épreuve de l'adversité du monde, l'allumette qu'on craque, comme l'étincelle qu'on fait surgir, dit l'ardeur du désir de faire renaitre la vie. Si le monde s'oppose – ainsi le bois *mouillé* répond par sa valeur matérielle d'humidité à la chaleur sèche –, le feu recèle un pouvoir germinatif qui, par contagion, est susceptible de raviver l'élan vital dans le corps brisé : « Alors il était prêt à faire tout craquer des ligaments et à arracher un à un les os, les muscles, il aurait voulu les mordre, les titiller avec des décharges, des brûlures pour qu'ils réagissent [...]. »⁹¹⁵ Outre qu'elles contribuent à dire le désir de recouvrer un corps capable, les images de ce feu pyrogène figurent, dans le champ symbolique, le désir qu'a la narratrice de recommencer l'amour.

2. Le baptême de la maison

Outre le feu qui lave et celui qui souille, on trouve chez Marie-Hélène Lafon un feu baptismal, un feu d'amour. La maison de Marlène et de Laurent dans *Le Soir du chien* est plus qu'un gîte : c'est un lieu qui déploie pour le couple tous les attributs d'une retraite heureuse, d'un cœur du monde. Le vent et l'eau⁹¹⁶ habitent ce sanctuaire que sacre à son ouverture le feu des mains de Marlène. Un feu sans utilité pratique qui ne vaut de brûler que pour la beauté altière de sa flamme, et le serment amoureux que sa lumière formule : « [...] le premier soir, nous avons fait un feu, au bord de la nuit, pour le plaisir. J'ai le feu dans les mains ; il sort d'elles, apprivoisé toujours et têtu. Il fût l'hôte premier de notre royaume, le premier et le plus sûr. »⁹¹⁷ Proche d'une source, ouverte aux quatre vents et sacrée par un feu qui la baptise⁹¹⁸, la maison des hauteurs se situe avant la partition élémentaire ; et le jeune couple qui vient s'y installer y rejoue le commencement du monde. De fait, « [l]'habitation n'est pas un objet, une 'machine à habiter' : elle est l'Univers que l'homme se construit en imitant la Création exemplaire des dieux, la cosmogonie. »⁹¹⁹ Réplique du feu premier d'où l'univers entier

⁹¹⁴ Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, op. cit., p. 46.

⁹¹⁵ *Ibid.*

⁹¹⁶ Personnifiée, la maison respire : « [...] elle les respirait [les terres nues qui l'environnent] par toutes ses fenêtres, ouvertes l'été, closes l'hiver, jamais voilées [...]. », Marie-Hélène Lafon, *Le Soir du chien*, Paris, Buchet Chastel, 2001, rééd éditions du Seuil, coll. « Points / Seuil » 2003, p. 65.

⁹¹⁷ Marie-Hélène Lafon, *Le Soir du chien*, Paris, Buchet Chastel, 2001, rééd éditions du Seuil, coll. « Points / Seuil » 2003, p. 65.

⁹¹⁸ En tant qu'il purifie, le feu recèle ainsi que l'eau des valeurs baptismales : « L'autre élément le plus communément utilisé dans les rites de purification est le feu, baptême par excellence selon une certaine tradition que l'on retrouve dans le christianisme. Le mot *pur*, racine de toutes les purifications, signifie lui-même feu en sanscrit. », Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 195.

⁹¹⁹ Mircea Éliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965 ; coll. « Folio essais », 1987, rééd. 2009, p. 55.

procède, le baptême de la maison par Marlène revêt donc une grande valeur symbolique : « Et tout commencement répète ce commencement primordial où l'Univers a vu pour la première fois le jour. »⁹²⁰

2. La porte du foyer

Chez Jean Rouaud, l'image du four caché met en scène des valeurs exclusivement positives. Derrière une porte, dans le secret de son antre, le boulanger lève une pâte mystérieuse et tisonne le feu du foyer originel. Ainsi le feu n'est jamais tant synonyme de puissance créative que dans l'image du four. Dans *L'Invention de l'auteur*, par association à l'univers pictural de Georges de la Tour, le père Joseph – qu'on avait déjà découvert charpentier ainsi que son homonyme biblique –, est portraituré en boulanger. Jean Rouaud l'identifie de fait à Jean de la Tour, père du peintre : « Nous sommes donc bien à Vic-sur-Seille dans le fournil du boulanger très catholique Jean de la Tour, époux de Sybille Mélian, tous deux parents d'un garçon baptisé Georges [...] »⁹²¹. S'adjoignant les vertus créatrices de celui qui officie au mystère du foyer, Joseph apparaît dans le clair-obscur de la flamme. Comme celui de la chandelle du peintre⁹²², le feu de la cuisine est un feu alchimique qui recèle une force de sublimation ou d'engendrement. Au commencement du monde, il y a un foyer qui rougeoie et un père qui tisonne :

« [...] découvrir quoi ? que toute cette errance nous conduit en piqué dans les tréfonds, derrière la porte du foyer rougeoyant où, comme dans l'atelier de ce Joseph charpentier-boulangier⁹²³, les corps mijotent la soupe primitive, celle du mystère de la naissance et de l'origine du monde. »⁹²⁴

La longue errance du propos qui se déploie au premier chapitre de *L'Invention de l'auteur* se résout dans cette évocation. Au seuil du monde, il y a le père appliqué à entretenir la chaleur du premier foyer, et à cuire la soupe primitive⁹²⁵.

3. Le feu : naissance, renaissances

⁹²⁰ *Ibid.*

⁹²¹ Jean Rouaud, *L'Invention de l'auteur*, Paris, Gallimard 2004, rééd. Folio, 2005, p. 33.

⁹²² Motif récurrent et emblématique des peintures de Georges de la Tour.

⁹²³ C'est le Joseph du tableau de Georges de la Tour, tableau sur lequel se déploie la méditation de l'écrivain dans le premier chapitre de *L'Invention de l'auteur*.

⁹²⁴ Jean Rouaud, *L'Invention de l'auteur*, *op. cit.*, p. 37.

⁹²⁵ On peut rapprocher l'image de celle du chaudron chez Pierre Michon. Cf. *intra*, Quatrième partie : la scission et l'appartenance, B. Facettes de l'objets, 1. Les objets de l'union, 2. La clef et le chaudron.

Le feu représente de façon privilégiée les excès des sentiments humains : que ce soit l'ardeur d'une ambition dévorante, l'effusion d'un amour, ou l'emportement d'une colère, la flamme illustre la vivacité des instincts. Les personnages de Pierre Michon ont la ferveur de ceux qui habitent le monde en son aube : Guillaume Tête d'étaupe, Thomas pyromane, ainsi que les membres du Comité de Salut Public de la Terreur, brûlent de passions qui les consomment.

Au seuil d'*Abbés* – lors du partage de la Gaule médiévale, où les territoires sont progressivement découpés et nommés –, deux frères règnent : l'un par la mitre épiscopale, l'autre par la guerre et l'épée. Le second est Guillaume Tête d'étaupe : « L'étaupe a deux qualités : elle est trop blonde et volumineuse, elle flambe d'un seul coup. Guillaume est trop blond et sa colère galope comme le feu⁹²⁶. » Aussi il faut à ce caractère trop vif la tempérance qui lui fasse bonne mesure. C'est son frère qui joue ce rôle : « Èble a passé sa vie à éteindre le feu sur la tête de Guillaume, il a surveillé la braise, il a fécondé les cendres⁹²⁷. » Le feu est guetté par deux excès contraires : le feu de paille qui flambe, et la cendre refroidie qui s'éteint. Il faut donc apaiser l'incendie qui s'emballe et raviver les cendres tièdes ; l'écriture formule à la vérité sous ces images une pensée politique, un art de l'exercice du pouvoir : « La véritable politique de son frère, les alliances et les dons, les palabres, c'est lui qui l'a faite pendant que l'autre tête brûlée boutait l'incendie contre la Longue-Épée contre Eudes, contre Alain⁹²⁸. »

La représentation du politique par le feu initiée dans *Abbés* trouve sa formulation la plus achevée dans *Les Onze*, texte dans lequel le feu irradie de ses signes la poétique de la Terreur. De fait, les onze personnages sont « [...] des auteurs, c'est-à-dire des hommes des Lumières [...] »⁹²⁹, qui s'associent par l'écriture à la flamme d'une raison éclairée, et portent comme un flambeau la vision révolutionnaire de l'homme à venir – libre, et égal à son prochain. Pourtant, les signes qui accompagnent dans les portraits manifestent l'autre pendant actif du feu, celui de la brûlure qui tourmente. L'évocation de Couthon, couplée à la description de la chaise sur laquelle il est présenté, exhibe ainsi la réversibilité des valeurs. D'abord *éclatant* : « [...] l'éclat jaune, la chaise, qui jamais n'a rien écrit. Au beau milieu de l'éclat jaune Couthon, [...] »⁹³⁰, le fauteuil convoque ensuite, associé à l'acide et au soufre, des images corrosives : « [...] sur sa chaise de paralytique, citrine, soufrée, [...] »⁹³¹. Dans le même temps Collot en écrivain raté mouche la flamme fragile d'une inspiration sans reliefs pour commander à : « [...] neuf

⁹²⁶ Pierre Michon, *Abbés*, *op. cit.*, 2002, p. 10.

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁹²⁸ *Ibid.*

⁹²⁹ Pierre Michon, *Les Onze*, *op. cit.*, p. 57.

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 54.

⁹³¹ *Ibid.*, p. 55.

canonniers au garde-à-vous la mèche allumée dans novembre [...] ⁹³². » Le même Collot du reste qui, après *l'épreuve du feu* – la charge de proconsul –, porte à la manière d'un stigmaté au visage la marque visible de l'altération du pouvoir sous la forme de l'empreinte portée par la consommation d'un incendie : « [l]e teint de cuivre était plus rouge que d'habitude ⁹³³. » ; tandis que la double ébriété de la gnôle et de la folie du carnage s'énonce en un mot imagé qui emprunte à l'isotopie du feu : « [i]l était un peu *allumé* ⁹³⁴ [...] ⁹³⁵. » La Révolution lumineuse a donc bien versé dans l'embrasement d'une Terreur infernale. Pour preuve, le chromatisme en rouge et noir – flamme et fumée – qui anime l'évocation de la commande des *Onze*. Cependant qu'au cœur de la nuit Corentin porte un manteau *couleur de fumée d'enfer*, Bourdon ordonne que les reliques d'une sainte soient brûlés : « 'Brûlez-moi ces saloperies', ajouta-t-il en désignant le petit sac d'os. Ducroquet, qui venait de regarnir le feu, le jeta dans la belle flamme claire, où il s'embrasa et disparut à l'instant comme un paquet d'étoupe ⁹³⁶. »

À sa manière goguenarde et provocatrice, le pyromane Thomas qui apparaît dans les *Vies minuscules* faisait déjà poindre la densité et la complexité symboliques qui devaient plus tard être exploitées dans *Les Onze*. Outre Volcan Mûr dans *Les Grands Dieux* ⁹³⁷, la première figure nettement associée au feu dans l'œuvre est de fait celle de Thomas, que le narrateur des *Vies minuscules* rencontre lors d'un séjour à La Ceylette : « J'aimais les infirmiers, bougres optimistes, avec qui je jouais à la belote ; j'appris d'eux quelle était la passion de Thomas. Il était pyromane, et s'en prenait aux arbres [...] ⁹³⁸. » Le feu est ici placé sous le signe de la destruction et du ravage mais aussi de la pitié et de l'amour :

« Je ris avec eux des déboires de Thomas, frère Marx aux allumettes se glissant dans la nuit, les mains moites comme un amoureux ou un assassin, et que poursuivaient dans un parc, l'été, ses compères morts de rire sous leur lance à eau. Mais nous savions bien que ce n'était pas si simple : Thomas peut-être avait infiniment pitié, de tous et de tout ; quand sa pitié l'étouffait, qu'aucune larme ni angoisse n'en pouvait plus rendre compte, il s'en libérait en passant le temps d'un flamboyant simulacre, dans le camp des bourreaux ⁹³⁹. »

La pantomime comique que laisse deviner la référence cinématographique donne à la scène des accents singuliers : sous des dehors de théâtre de l'absurde, les pantins ridicules et tragiques de La Ceylette – on pense également à Jojo, ou à Georges Bandy tel qu'il est alors

⁹³² *Ibid.*, pp. 55-56.

⁹³³ *Ibid.*, p. 85.

⁹³⁴ C'est nous qui soulignons.

⁹³⁵ Pierre Michon, *Les Onze*, *op. cit.*, p. 85.

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁹³⁷ Cf. *intra*. Quatrième partie : La scission et l'appartenance, 1. Jour, Nuit, Astres, les éclats du cosmos, d. L'éclat des dieux, 1. « Les Grands Dieux ».

⁹³⁸ Pierre Michon, *Vies minuscules*, *op. cit.*, pp. 202-204.

⁹³⁹ *Ibid.*

dépeint – forment une communauté qu’unit la pulsion pyromane, reflet de l’équivoque et de l’ardeur des passions qui l’animent.

4. *Les feux de la création*

Outre qu’il symbolise la nature mêlée des débuts du monde, le feu collabore aux images dynamiques d’engendrement de l’origine par trois de ses valeurs : la flamme qui brûle est un désir qui étreint, la flamme qui abolit est prélude à une régénérescence, le feu alchimique est magie de l’apparition. Ainsi, par sa symbolique sexuelle comme par sa puissance de réversion de la consommation en fertilité, ou par sa sorcellerie miraculeuse, le feu fournit au récit des commencements les images privilégiées de l’engendrement.

« Je veux me divertir » se clôt sur un autodafé : le narrateur incendie, à la demande de Watteau, les toiles de l’aile sud. De manière équivoque là encore, il s’agit tout à la fois de détruire et de brûler une dernière fois de l’ardeur du désir ; le feu joue la double fonction de cacher à la postérité le pan inavouable de l’œuvre, mais aussi, par la flamboyance d’un dernier bûcher, de faire vibrer dans la flamme les chairs extasiées portées sur les toiles. La contiguïté qui lie le feu à la sexualité est de fait un des aspects les plus commentés par G. Bachelard, qui souligne dans son chapitre intitulé « le feu sexualisé » la magie d’engendrement rêvée par le feu alchimique et l’étreinte amoureuse : « [...] toute l’Alchimie [est] traversée par une immense rêverie sexuelle, par une rêverie de richesse et de rajeunissement, par une rêverie de puissance⁹⁴⁰. »

L’image du phénix fournit une représentation privilégiée de la confluence de ces aspects : feu, renaissance et désir, chute et envol s’y donnent à lire conjointement. C’est sous le signe du « Complexe d’Empédocle » tel qu’il est énoncé par Gaston Bachelard, que la richesse symbolique que revêt l’image de l’oiseau peut être entrevue. De fait, les garces d’azur étreintes par les peintres dans *Le Roi du bois* sont autant d’ : « être[s] fasciné[s] [qui] entend[ent] *l’appel du bûcher*. Pour [eux], la destruction est plus qu’un changement, c’est un renouvellement⁹⁴¹. » S’habillant en phénix⁹⁴² pour souper après avoir été plumées, les colombes succombent au feu

⁹⁴⁰ Gaston Bachelard, « Le feu sexualisé », *La psychanalyse du Feu*, Paris, Éditions Gallimard, 1949, rééd. 1985, collection « Folio essais », rééd., p. 93.

⁹⁴¹ Gaston Bachelard, « Le complexe d’Empédocle », *Ibid.*, p. 39.

⁹⁴² « Là-haut tout cela ne ressortait qu’à la fraîche, les colombes qu’on avait plumées s’habillaient en phénix pour un petit souper, les increvables Monsignori avaient encore faim. », Pierre Michon, *Le Roi du bois*, *op. cit.*, pp. 26-27.

du désir comme à un appel plus vaste, une rêverie puissante où *Éros* et *Thanatos* incessamment s'échangent :

« Cette rêverie très spéciale et pourtant très générale détermine un véritable complexe où s'unissent l'amour et le respect du feu, l'instinct de vivre et l'instinct de mourir. Pour être rapide, on pourrait l'appeler le *complexe d'Empédocle*⁹⁴³. »

On comprend dès lors le sens et la portée des images de saintes immolées et extasiées qui dans le bûcher profèrent comme à l'acmé de l'amour : « le cri de bois vert des saintes qu'on grille⁹⁴⁴. » Au commencement de son œuvre, superposant consommation et ardeur, Pierre Michon fait en vérité vibrer l'image d'un perpétuel renouveau : « Les bûchers sacrificiels impliquent une réminiscence sacrificielle, le feu étant l'élément sacrificiel par excellence, celui qui confère au sacrifié la destruction totale, aube des totales régénérations⁹⁴⁵ ». Le cri équivoque des saintes immolées est le chant par lequel le monde est recommencé.

Les hommes ne sont pas en reste de cette alchimie magique. Pour eux elle prend forme le plus souvent dans *l'étreinte photographique*⁹⁴⁶ qui participe dans l'œuvre de Pierre Michon d'une sorcellerie heureuse de l'apparition. Les photographes qu'on trouve chez l'auteur sont autant de Prométhée. Les photographes Carjat, Lutfi Özkök et Cofield puisent dans leur « kodak archaïque⁹⁴⁷ » la puissance de feu qui le dispute aux dieux. Ainsi, Danièle Méaux reprend dans son article une partie du texte de Walter Benjamin qui insiste sur le rapport entre feu et photographie :

« À propos de l'empreinte photochimique, Walter Benjamin écrivait : « [...] 'le spectateur ressent le besoin irrésistible de chercher dans une telle image la plus petite *étincelle* de hasard, d'ici et de maintenant, grâce à quoi la réalité a pour ainsi dire *brûlé de part en part*⁹⁴⁸ le caractère de l'image [...] » [Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, traduction de l'allemand par André Gunthert, *Études photographiques* n°1, novembre 1996, p. 11 "]⁹⁴⁹. »

La photographie est ainsi une sorte de fossile de l'incendie. Elle engage une équivoque des symboles : la lumière imprimant sa brûlure sur les sels d'argent altère la matière – et, dans le même temps, génère une icône intemporelle. La chimie photographique actualise une vérité

⁹⁴³ *Ibid.*

⁹⁴⁴ Pierre Michon « Les Grands Dieux », *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, 2017.

⁹⁴⁵ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 382.

⁹⁴⁶ Le mot est de P. Michon sur W. Faulkner et J.R. Cofield : « [...] commerce étrange, copulation en quelque sorte [...] ». Pierre Michon, *Corps du roi*, *op. cit.*, p. 58.

⁹⁴⁷ Pierre Michon, *Corps du Roi*, *op. cit.* p. 57. L'adjectif participe de cette poétique du combat mythologique.

⁹⁴⁸ C'est nous qui soulignons tout comme pour l'italique précédente : *étincelle*.

⁹⁴⁹ Danièle Méaux, « Une légende inscrite sur sels d'argent », *Pierre Michon, l'écriture absolue*, *op. cit.*, p. 89.

d'ordre philosophique : « [p]ar son sacrifice dans le cœur de la flamme, l'éphémère nous donne une leçon d'éternité⁹⁵⁰ » ; face à leurs *alter ego* photographes, les auteurs sont eux aussi des corps immolés à l'art, et qui par l'art éternellement survivent. Le feu photographique est le média d'une transsubstantiation de la chair qui prend dans les textes de Pierre Michon une dimension véritablement sacrée. Le sacre des auteurs par les photographes est scène de couronnement et d'assomption : le corps du roi éternel, est à mi-chemin de l'humanité et des puissances, il échappe au temps et communique avec l'au-delà⁹⁵¹. Des portraits familiaux des *Vies minuscules* aux séances de pose d'Arthur Rimbaud, l'œuvre file le motif d'un feu magique. Samuël Beckett et William Faulkner sont tous deux saisis la cigarette aux lèvres. L'auteur irlandais fume le « boyard blanc », comme Bogart, Guevara, ou un métallo anonyme : sous le feu des projecteurs, au feu du combat révolutionnaire ou au cœur de la forge, les figures identificatoires qui varient flamboient et se consomment tandis que l'auteur échappe, lui, à cette tension pour inscrire son récit dans une poétique de l'apparition. Il en va de même de Faulkner :

« Dans sa main droite le petit sablier de feu, la très précieuse cigarette qui marque avec une intolérable acuité le passage du temps, qui réduit le temps à l'instant, la durée de combustion d'une cigarette étant comparable et cependant très sensiblement inférieure à celle de cette combustion complexe d'un corps d'homme qu'on appelle une vie. Donc, cette Lucky Strike de 1931. Et comme née d'une Lucky Strike et d'un tweed, la fracassante apparition de Faulkner⁹⁵². »

Des dieux forgés à l'incendie alchimique des sels d'argent : les auteurs sont des figures démiurgiques, à mi-chemin des puissances sans visages et de l'humanité fragile ; des intercesseurs qui participent à la fois de l'intemporalité des dieux et de la fugacité des hommes. Aussi, ce que Pierre Michon met en scène dans l'art de la capture photographique, c'est, en creux, la faculté de l'écriture elle-même qui, ainsi que l'alchimie : « [...] est une tentative d'inscription de l'amour humain au cœur des choses⁹⁵³. » ; et partant, revêt les mêmes caractères équivoques que ceux du feu.

⁹⁵⁰ Gaston Bachelard, « Le complexe d'Empédocle », *La psychanalyse du Feu*, op. cit., p. 41.

⁹⁵¹ Dans la conclusion de son article intitulé « L'épiphanie selon Pierre Michon », Sylvie Vignes apparente en cela l'art du photographe et celui de l'écrivain : « Pierre Michon ne fige pas mais « déclenche » comme Carjat face à Rimbaud [...]. Comme le grand peintre, comme le bon photographe, il nous donne, non pas un cliché, mais une intensité lumineuse, un moment d'exception sauvé de l'engloutissement dans l'oubli, une « petite mort » sauvée de la vraie », Sylvie Vignes, « L'épiphanie selon Pierre Michon », De Biasi, Pierre-Marc, Castiglione, Agnès et Viart Dominique (éds), *Pierre Michon. La Lettre et son ombre*, op. cit., pp. 105-106.

⁹⁵² Pierre Michon, *Corps du Roi*, op. cit., pp. 57-58.

⁹⁵³ Gaston Bachelard, « Le feu sexualisé », *La psychanalyse du Feu*, op. cit., p. 93.

Si chez Laurent Mauvignier les images s'affronteront en définitive au grand mouvement du livre – soit l'effondrement d'un amour contre quoi la volonté de *rallumer la flamme* ne peut rien –, chez Marie-Hélène Lafon au contraire le feu qui sacre la maison signe un nouveau départ. Susceptible en définitive d'embrasser chez l'autrice les heureuses valeurs symboliques du soleil, le feu participe d'une poétique du renouveau. Chez Jean Rouaud le commencement du monde ne trouve pas tant à s'imager dans la représentation d'un amour naissance, que dans le motif du four caché que tisonne le père. Là, au foyer primordial, l'univers trouve sa source secrète, l'étincelle qui le féconde et l'avive. Enfin le feu fournit à l'écriture de Pierre Michon les images pour penser la dynamique d'un monde recommencé. La flamme est chez l'écrivain la torche lumineuse d'un idéal de révolution et d'amour, et si le feu consume, l'imaginaire du phénix est propre à illustrer le désir d'une renaissance⁹⁵⁴. Aussi, les bûchers sur lesquelles des saintes scandent leurs cris, et les sels d'argent irradiés de la lumière des auteurs – qui reçoivent en retour et comme en un sacre l'auréole photographique – proclament la vivacité des images où confluent les signes de la consommation, et de l'assomption.

2. ASPECTS DE LA TERRE

a. Édifices

Parce qu'elle est matière à construction et parce qu'elle acte, séparée de l'eau, la partition élémentaire du monde, la terre participe activement au récit des commencements. De fait, chez Jean Rouaud, la terre reçoit des valorisations essentiellement positives. Dure, pérenne et stable sous cette forme privilégiée qu'est la pierre, elle incarne la force et la droiture. Constitutive du paysage, la pierre granitique du massif armoricain est un motif prépondérant du récit ; elle est un support de construction, parfois de création. Elle est aussi, à Carnac, un lieu de destination touristique et de réflexion métaphysique. La pierre est un élément affecté de valeurs viriles ; associée au père Joseph, érigée en menhirs, dure et permanente, elle est un repère protecteur et un symbole de force. Pierre Michon investit quant à lui les valeurs équivoques du récit biblique, qui joue de deux images antagonistes : si l'amalgame de l'eau et de la terre accouche d'une boue fertile dont l'homme est fait, il faut tout autant séparer les éléments pour faire advenir un monde justement ordonnancé. L'œuvre du Troisième jour est centrée sur cet épisode que répliquent tout à tour les armées d'Alaric, Èble et ses moines,

⁹⁵⁴ Cf. introduction, *Pierre Michon, Naissance, renaissances*, sous la direction d'Agnès Castiglione et de Florian Préclaire, PUSE, 2007.

Corentin et ses Limousins. De *L'Empereur d'Occident* aux *Onze*, l'œuvre s'attache ainsi à ce motif comme à un de ses plus puissants fondements symboliques. Les grands travaux donnent plus que le cadre d'une action, ils fournissent la métaphore d'une tension des valeurs qui animent l'écriture, prise qu'elle est entre volonté ferme de rupture et tendance au retour vers le fond archaïque.

1. Pierres

Avant d'être un lieu – l'espace souterrain où méditer sur l'enfoui –, la terre est une matière dense, une concrétion. Au commencement des *Hommes illustres*, le texte de Jean Rouaud formule un récit géologique sous la forme d'une brève histoire de la formation du granit. L'origine s'y donne à voir comme une heureuse concentration des forces, un carrefour sublimé des pressions. Engendré des entrailles de la terre, le granit est du fait de sa dureté une roche presque joaillière. En sa densité cristalline, apparenté par l'auteur au diamant, il fait écho et pendant à la quintessence volatile des alchimistes ; cependant qu'il s'associe aux mêmes valeurs de préciosité. Par un travail ténébreux et magique, *endurci* par l'épreuve, sublimé par ce qu'il lui a fallu *endurer*, le granit est devenu la quintessence de la terre, la forme enfouie et ramassée dans laquelle gît le souvenir de tout un ancien Himalaya :

« Le granit est une roche dure comme les hommes parfois sont durs : d'en avoir trop supporté. C'est une roche cristalline, magmatique, formée dans les entrailles de la terre. Les pressions y sont si considérables que le volume d'une montagne vaporeuse est ramené à la dimension d'un diamant. Et ce qu'a porté le sous-sol armoricain, c'est rien moins qu'une chaîne himalayenne⁹⁵⁵. »

Ce récit des origines géologique est à lire au niveau métaphorique comme le récit de la *formation* de Joseph. Lui aussi a pris les caractères de la terre, de la pierre granitique : dense, lourd, sûr, forgé par l'épreuve endurée, anobli d'en avoir tant porté et supporté – d'avoir « déplacé des montagnes⁹⁵⁶ » –, il rayonne de l'éclat de la force pure : « Lui, on le rangeait spontanément dans la catégorie des solides. On devinait que les pierres avaient à ses yeux la qualité de l'homme estimable, qui protège, bâtit et ne plie pas⁹⁵⁷. » Joseph fait de la même substance que les pierres qu'il déplace ou déchiffre : qu'il s'agisse d'ériger un temple au jardin à la force des bras, où de décrypter la fonction des blocs dressés à Carnac à la force de l'esprit – de bâtir ou de méditer – c'est toujours la solidité des pierres qui s'associe à la figure paternelle.

⁹⁵⁵ Jean Rouaud, *Des Hommes illustres*, *op. cit.*, p. 26.

⁹⁵⁶ *Ibid.* p. 102.

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 25.

La connaissance des pierres avec lesquelles construire, et de celles avec lesquelles deviner les morts, vient d'une intimité d'avec les roches qui permet à Joseph de lire en elles les chemins d'une hérédité, d'une commune origine : « Il était devant un chaos rocheux, un menhir ou un mur savamment appareillé comme devant un arbre généalogique. Par cette parenté monolithique il se sentait de la famille⁹⁵⁸. » Ainsi, artisan magnifique et ubuesque d'un second jardin du facteur cheval, ou thaumaturge de circonstance pour un oiseau mort esseulé, Joseph incarne sa fonction paternelle dans la pierre dont il est solidaire, indissociable.

À Random ou à Carnac, la pierre a du reste une dimension sacrée : temple ou cimetière – tantôt lieu dédié à la petite tante prête à y disposer ses icônes de la vierge Marie, tantôt tombeau dressé en mémoire des hommes chus – les pierres sont l'objet de la méditation et de la consolation, elles forment socle à la pensée du commencement comme à celle de la fin. Leur permanence – la symbolique d'éternité qu'elle proclament – en font les agents privilégiés d'une archéologie sondant les mystères des temps premiers et d'un exorcisme du temps courant à sa fin, celui qui emporte les vivants et altère en leur souterrain séjour les morts.

Enfin, le granit constitutif du père est aussi celui de la pierre du tombeau familial en lequel celui-ci gît : « sobre, dépouillé, épaisse dalle de granit gris moucheté à deux pentes faiblement inclinées⁹⁵⁹. » L'apparement substantiel est tel dans l'imaginaire de l'auteur que le récit rêve fantasmatiquement un père fossile, conservé en sa gangue de pierre à l'envers de la croix et prêt à se relever : « Mais cette grande croix couchée, nue, sans christ, parfois il semble que notre père y est accroché au verso, qu'il suffirait de la redresser, ainsi que l'on procède lors de l'érection d'un obélisque, pour le remettre, lui, sur pied⁹⁶⁰. »

2. La séparation

Les cosmogonies ordonnent usuellement le commencement du monde en séparant la terre et les eaux. Aussi, c'est au Troisième jour que le récit biblique crée une terre distincte des eaux et démêle nettement les deux éléments. L'écriture de Pierre Michon revient périodiquement à ce moment symbolique, énonce son attrait pour la boue des marécages et met en scène les grands travaux des hommes qui répliquent à leur mesure le Grand Œuvre divin. La scène signale par sa récurrence la puissance des images qui lui sont associées dans l'économie symbolique de l'écriture de Pierre Michon : fondation du texte et du monde sont inextricables de cette tentative toujours renouvelée de conjuration de l'indistinction originelle.

⁹⁵⁸ *Ibid.*

⁹⁵⁹ Jean Rouaud, *Le Monde à peu près*, op. cit., p 67.

⁹⁶⁰ *Ibid.*, pp 67-68.

Ainsi des hommes d'*Abbés* qui sous la coupe d'Èble se piquent de séparer Tohu et Bohu, d'« en faire quelque chose sur quoi on peut mettre le pied⁹⁶¹. » Il s'agit de le disputer aux puissances obscures – aux forces thériomorphes enfouies –, et d'asseoir sur le monde mouvant une puissance verticale, une volonté ferme : « je veux dans un an y planter ma crosse et la faire tenir sans que les grandes gueules d'en bas ne l'avalent⁹⁶². » proclame Hugues face à la baie de Saint-Michel en L'Herm après avoir donné la lecture du Livre : « Dieu dit : que les eaux s'amassent en dessous du ciel en un seul lieu pour que paraisse le sec. Et il en fut ainsi. Et Dieu appela le sec : terre, et il appela : mers l'amas des eaux. Et Dieu vit que cela était bon. Troisième jour. »⁹⁶³ Dans *Les Onze* Corentin le père réitérera à sa manière ces mêmes grands travaux : l'excavation du canal d'Orléans à Montargis inscrit dans la terre la rêverie d'une orthogonalité géographique qui, ainsi que la crosse qu'Hugues souhaite planter dans la terre ferme, répond symboliquement à la volonté virile du désir qui y préside.

Pourtant la boue revient : si le marais de Saint-Michel en L'Herm est un temps mis à sec, il faut en revanche périodiquement curer le canal de Loire, si bien qu'aux premiers Limousins dont nombre sont morts chus dans la vase succède une seconde génération, elle aussi sacrifiée. La terre mêlée d'eau reprend hommes et femmes, appelle comme un élan morbide qui accable et achève : ces paysages confondus sont des tombeaux. Ainsi, si l'ambition de partition élémentaire semble inscrire le récit dans la perspective dynamique du récit de création – son avancée au fil des jours vers l'avènement d'un monde aux éléments distincts – il semble que le texte soit travaillé dans le même temps et à l'inverse par une fascination pour la boue. L'assèchement des marais dans *Abbés* est de fait l'occasion d'exhiber pêle-mêle tout un bestiaire nébuleux et confondu⁹⁶⁴. La boue du marécage n'est pas le limon fertile des origines ni l'argile soyeuse dans quoi l'homme est modelé par une main divine, c'est bien davantage une vase aux attributs morbides, sorte de magma avide d'avalier en son inquiétante substance tous les déchets du monde :

« L'île naine se tient juste dans l'embouchure, face à la mer où deux rivières s'épousent, à droite le Lay, à gauche la Sèvre : et ces épousailles justement sont fécondes en sable, en boues, en coques d'huîtres, et de tous ces rebuts que les rivières calmement arrachent et broient, vaches mortes et chablis, déchets que les hommes jettent par jeu, nécessité ou lassitude, et leurs propres corps d'hommes parfois jetés de même par jeu, nécessité ou lassitude. »⁹⁶⁵

⁹⁶¹ Pierre Michon, *Abbés*, *op. cit.*, p. 15.

⁹⁶² *Ibid.*

⁹⁶³ *Ibid.*, p. 14.

⁹⁶⁴ Cf. Florian Préclaire, « Écrire au troisième jour », *Pierre Michon. La Lettre et son ombre*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, textes réunis par Pierre-Marc de Biasi, Agnès Castiglione et Dominique Viart, *op. cit.*

⁹⁶⁵ Pierre Michon, *Abbés*, *op. cit.*, p. 12.

La confluence engage un inquiétant mariage d'eaux composites, une paradoxale fécondité de déchets hétéroclites, si bien que les derniers termes de l'évocation tendent à désigner le lieu comme un tombeau à venir – ce sera celui d'Hugues. Le lit du fleuve mis au jour est un cimetière. Le motif apparaissait déjà dans *L'Empereur d'Occident*. Creusant un bief, les hommes d'Alaric assèchent le cours d'eau et exhibent eux aussi dans le marais grouillant tout un bestiaire archaïque. La scène ne s'attache pas tant à mettre en scène la partition élémentaire et son corollaire d'ambition fondatrice (le lit du fleuve n'est pas une droite terre fertile, bonne pour la culture comme le seront plus tard les arpents gagnés dans *Abbés*) qu'à mettre en scène la jubilation noire de l'enfouissement :

« [...] et quand toute l'eau se fut en maugréant engouffrée dans le bief, quand le lit franc du fleuve fut à sec, dans cette boue où des carpes crevaient, où des racines spectrales étaient pour la première et dernière fois surprises par le jour, toute la Scythie descendit là-dedans, pataugeante, geignante et pathétique comme les légions de Germanie ressuscitées retourneraient à leurs tourbières, tout la Scythie fit encore un grand trou, y précipita les trophées pris à Rome [...] et par là-dessus enfin jeta comme un sac d'or et de pelisse le roi qui s'enfonça doucement dans de gros remous [...]. »⁹⁶⁶

Si nous constatons qu'est manifestement à l'œuvre une volonté de puissance et d'ordonnement dont témoigne l'adjectif (« franc ») premièrement accolé au fleuve, la nette prédominance du lexique de la mort tend à figurer la boue comme une matière de la corruption, de la décomposition. Des carpes à l'agonie aux racines blêmes, et jusqu'au corps du roi défunt, le fleuve à sec est un charnier qui réassimile à sa substance tout ce qui dans sa glaise avait été originellement formé.

Désir de *démêler le monde* et tendance au *chaos* se mirent de part et d'autre de cette terre mêlée d'eau qui est un point de départ – la tourbière où recommencer le monde –, et une fin – un tombeau dans lequel gésir. Matière de l'extrême intimité – moule d'où nous venons et terme où nous finissons –, la boue est intimité des extrêmes – monde utérin d'avant le monde et ensevelissement de l'outre-tombe se répondent en écho comme deux figures d'une même rêverie fusionnelle. Gilbert Durand relève ainsi que « [d]e nombreuses sociétés assimilent le royaume des morts à celui d'où viennent les enfants [...] »⁹⁶⁷, et que « bien des peuples ensevelissent les morts dans la posture du blotissement fœtal »⁹⁶⁸. » La tension des valeurs mise en scène dans l'écriture de Pierre Michon trouve ainsi un point de résolution dans la confluence des images de la naissance et de la mort.

⁹⁶⁶ Pierre Michon, *L'Empereur d'Occident*, *op. cit.*, p. 46.

⁹⁶⁷ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 267.

⁹⁶⁸ *Ibid.*

Si la terre est matière à fondation, les bâtiments de pierre comme les espaces asséchés sont fragiles : l'effritement les guette et le délitement les hante. Formes érigées et fleuves asséchés ne durent qu'un temps. La terre accueille en ses valeurs élémentaires les forces accablantes et térébrantes qui tôt reprennent ce qui avait voulu s'élever avec droiture ou s'établir sur un sol mouvant.

b. Terres lourdes et profondes

1. *Les pays, le dur et le mou*

Chez Marie-Hélène Lafon, la terre c'est d'abord le pays, parce que le pays c'est le travail de la terre. L'ancrage géographique de l'œuvre dessine un paysage mais dépeint aussi un *terroir* : êtres et choses sont teintés de cette substance qui porte sa trace aux visages et aux tempéraments, nourrit les bêtes et accueille les dépouilles. L'écrivaine grandit parmi « [...] ceux qui gagnent leur vie avec les bêtes, leur viande, leur lait, avec la terre ouverte, charruée, ensemencée, avec ce que la terre donne et ce qu'elle refuse, avec les saisons [...] »⁹⁶⁹. » Rythme des travaux de pâture et de labour, cyclicité des saisons, grâce et austérité de ce qui est donné impriment leur marque indélébile dans le corps qui croît et, plus tard, dans l'écrit qui raconte. La première image qui ordonne l'imaginaire terrestre est ainsi celle de la racine : métaphore du pays natal elle est surtout ce qui plonge dans l'obscur, fouisse les profondeurs. Là elle trouve la dureté des pierres et la mollesse grasse de l'argile : la terre apprend les vertus de la rudesse et de la tendresse. Si chez Laurent Mauvignier la terre est pareillement constitutive du pays et semblablement déterminante en ses caractères duels de dureté et de mollesse c'est pourtant chez l'auteur selon un modalité plus douloureuse. Dans *Des Hommes*, la matière dont est fait le pays est opaque et grasse, elle prend les êtres et choses comme une glu et dit d'emblée la fatalité qui pèse sur tous. Empêtrés dans une Histoire qui ne passe pas, englués dans les relents d'une guerre dont les secousses résonnent encore, les personnages manquent à s'arracher à ce poids irrémédiable des choses et cette poix dont le monde est fait pour eux.

1. Racines

Marie-Hélène Lafon cite Gaston Bachelard au seuil de *Traversée* : « Les livres ne se font pas seulement avec ce que l'on sait et ce que l'on voit. Ils ont besoin de racines plus

⁹⁶⁹ Marie-Hélène Lafon, *Histoires*, *op. cit.*, p. 105.

profondes⁹⁷⁰. » La formule proclame la nécessité d'un travail souterrain et caché. L'écrivain(e) puise dans l'obscur la matière de ses livres, engage une force térébrante qui sonde et fouille. Pas d'œuvre sans archéologie intime, de création sans fondation. Dans les écrits de Marie-Hélène Lafon, il y a adéquation entre la terre envisagée comme substance et la terre synonyme de pays d'enfance, d'appartenance. Logiquement, la terre est donc matière du (re)commencement : en elle confluent les valeurs d'attachement et d'atavisme. Nous avons pointé la nature profondément géographique de l'écriture de Marie-Hélène Lafon⁹⁷¹ qui suscite – ou ressuscite – dans le cryptage de ses livres tout l'espace arpenté dans l'enfance. Aussi l'écrivaine s'adosse à l'évocation de la terre natale de la terre pour son rapport à l'écriture :

« La géographie est au sens premier une écriture de la terre, on ne saurait mieux dire, ça m'écrase d'évidence ; l'immuable géographie de mes livres dessine un pays archaïque, un pays haut, pelu, bourru, violemment doux, ardemment rogue, perdu et retrouvé toujours, quitté et lancinant⁹⁷². »

L'autrice engage de fait dans ses récits une esthétique tendue par le jeu des oxymores : dans son écriture d'une poésie âpre, sa stylistique faite de sobriété violente et ses tendres récits crus, elle tire leçon des tensions inhérentes à la terre, et fait siens les caractères contraires qui composent la substance terrestre. La terre enseigne les joies de la dureté et de la souplesse, l'éclat aigu de la pierre faite joyau, et la malléabilité du terreau. À ces deux états distincts de la terre répond un travail dialectique de la volonté. À l'établi du texte Marie-Hélène Lafon use conjointement du stilet dur au tranchant net, et de l'argile molle tendrement pétrie. L'autrice use de fait elle-même de ces images pour évoquer l'origine de son travail d'écriture dans « Aux sources et à l'établi⁹⁷³. » Évoquant le choix formel initial de la nouvelle celle-ci en précise les raisons en ces termes : « Il y a moins de matière, de pâte textuelle à malaxer, à pétrir, à travailler sur un chantier de nouvelle qu'à l'établi du roman [...]»⁹⁷⁴. » Un peu plus tôt dans le même texte, relatant ses premières joies de lectures scolaires, Marie-Hélène Lafon mentionne un livre d'extraits et le goût très tôt pris pour les fragments bruts, les éclats purs, les textes « à sec⁹⁷⁵. » Gaston Bachelard structure l'ensemble de son essai sur *La Terre et les rêveries de la volonté* sur cette partition du dur et du mou, relevant qu'elle commande à tout travail de l'intime : « La dialectique du *dur* et du *mou* commande toutes les images que nous nous faisons de la matière

⁹⁷⁰ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, cité par Marie-Hélène Lafon dans *Traversée*, *op. cit.*, p. 7.

⁹⁷¹ Cf. intra. Deuxième partie : Réinscrire le monde dans l'espace-temps, 2. Incrire l'espace, b. Dialectique du centre et de la périphérie, 1. L'île natale.

⁹⁷² Marie-Hélène Lafon dans *Traversée*, *op. cit.*, p. 47.

⁹⁷³ Marie-Hélène Lafon, « Histoires, Aux sources et à l'établi », *Histoires*, *op. cit.*, pp. 295-314.

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 303.

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 299.

intime des choses⁹⁷⁶. » Ainsi que le philosophe, c'est bien en usant conjointement du stylet et de l'argile que Marie-Hélène Lafon se tient dans l'intimité du pays natal.

2. Terres fatales

Le récit *Des Hommes* offre pour décor initial un paysage écrasant. Dès son seuil, le texte de Laurent Mauvignier livre une vision du monde qui vaut comme philosophie et impose un sentiment tragique. L'écrivain dépeint un bout de campagne pris dans l'étau d'une accablante mollesse et d'une dureté agressive. Sur cette toile de fond les matières ne s'agglomèrent pas en une argile fertile, et la dureté ne s'éprouve pas comme puissance : bien au contraire le monde est une poix et une offense, il empêtre et il blesse. Le ciel est associé à l'informe des matières molles et le sol au sadisme des outils tranchants⁹⁷⁷, si bien qu'en cette tenaille les personnages se révèlent pris dans une violence élémentaire qui annonce le récit d'une histoire douloureuse. Le texte fera son sujet des retentissements de l'Histoire et des blessures toujours ouvertes, confirmant en sa narration ce que les valeurs symboliques initiales laissent deviner ou pressentir. La mémoire heurtée de Rabut et le racisme aveugle de Bernard sont latents déjà dans les images agressives de la terre qui les héberge : « Je vois bien le paysage, tout blanc, enfin, blanc d'un blanc grisâtre et fade comme du pain rassis, sans forme, avec des pavillons noyés dans le ciel épais et mou, et dessous, les champs, les bois durs comme du marbre et cassants [...]»⁹⁷⁸. » La description est affectée des caractères de la matière *mêlée*. La blancheur même qui uniformise la vision au seuil de l'évocation est vite requalifiée : c'est en une tonalité *grisâtre* que tous les éléments du paysage se fondent et se confondent.

Ainsi, si la description prend une dimension picturale ce n'est pas tant du fait de sa composition, que par l'insistance du propos sur la matérialité d'un ciel boueux ainsi qu'une pâte. Le ciel délaisse l'évanescence aérienne qui ordinairement le caractérise pour prendre les attributs d'une substance gluante : en lui comme en une poix épaisse et lourde les pavillons sont pris. Le sentiment tragique n'est pas induit par la présence de dieux ; mû en terre lourde et collante c'est en sa matérialité même que le ciel formule son principe écrasant. Dans *La Terre et les rêveries de la volonté*, Gaston Bachelard identifie la violence à l'œuvre dans cette terre collante qui se plaît à empêtrer et contraindre, à saper et à accabler : « La poix, par exemple,

⁹⁷⁶ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., p. 24.

⁹⁷⁷ *Ibid.*

⁹⁷⁸ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, op. cit., p. 49.

reste une matière de constante colère, c'est une mélancolie agressive, une mélancolie dans le sens matériel du terme⁹⁷⁹. »

À la fin du récit la poix revient sous la forme d'une terre poisseuse, une boue dans laquelle Rabut demeure pris. Ains que l'ouverture du récit projette sur l'ensemble du livre son ombre tragique, l'*explicit* énonce une fatalité substantielle et maintient ouverte la blessure. Au petit matin, dans la solitude et la lassitude, la voiture de Rabut verse dans le fossé : « Et c'est là que la voiture a glissé. [Légèrement. Une plaque de glace, du verglas. J'ai roulé un peu trop vite, à droite. La voiture a glissé. [...] Et puis elle a versé dans un fossé⁹⁸⁰. » C'est dans cette voiture *embourbée* – ce *fossé* qui donne à entendre et à entrevoir la *fosse* –, que s'énonce la douleur d'une blessure toujours ouverte. Pris dans l'imparable rémanence des images et des sons de la guerre, Rabut ne peut qu'en vain formuler la prière d'un oubli : « ce que je voulais, là, dans la voiture, seulement ne plus entendre le bruit des canons ni les cris, ne plus savoir l'odeur d'un corps calciné ni l'odeur de la mort [...] »⁹⁸¹. » La poix du ciel à l'origine et celle du fossé à la fin équivalent dans l'ordre des valeurs matérielles au poids de l'Histoire et à celui de la mémoire : on n'y échappe pas. Ces résonances tiennent le texte et la plaie indéfiniment ouverts. C'est ce qu'Alice Laumier dit au terme de son étude publiée dans *Écrire le contemporain, sur l'œuvre de Laurent Mauvignier*, signalant chez l'auteur la prégnance d'une poétique de l'« après-coup » : « [...] quelque chose de ces événements⁹⁸² se prolonge [...] en produisant « un effet d'après-coup », ce déséquilibre qui se maintient jusqu'à la fin du récit et sans aucun doute après encore⁹⁸³. »

La terre natale est la matière privilégiée où puise Marie-Hélène Lafon : dans sa glaise les figures prennent forme tandis que dans sa minéralité austère les mots trouvent leur juste et droite sécheresse, leur *éclat*. Le *mou* et le *dur* participent ainsi positivement chez l'autrice d'une création modelant le monde et le ciselant, cependant que chez Laurent Mauvignier ces deux mêmes régimes de la matière déterminent au contraire deux facettes d'un imparable accablement. De fait, la terre est au seuil des *Hommes* une pierre aiguisée qui blesse le ciel et une boue poisseuse dont est fait le paysage. Image d'une fatalité qui pèse et d'une mémoire qui

⁹⁷⁹ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, *op. cit.*, p. 107.

⁹⁸⁰ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, *op. cit.*, p. 275.

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 281.

⁹⁸² Les guerres, les attentats, les catastrophes naturelles, les rixes.

⁹⁸³ Alice Laumier, « Coups et après coups dans l'œuvre de Laurent Mauvignier », *Écrire le contemporain, sur l'œuvre de Laurent Mauvignier*, dir. Michel Bertrand et Alberto Bramati, *op. cit.*, p. 61.

hante, la peinture du ciel et de la terre participe alors d'un sentiment tragique qui est celui-là même d'une histoire hantée par la guerre.

2. Dans la terre

Matière lourde, la terre est aussi espace profond. Les auteurs qui composent notre *corpus* disent ainsi avec force ce qu'en ses valeurs élémentaires la terre recèle de parenté avec la mort : gouffre en lequel s'abîmer et noirceur en laquelle se décomposer, celle-ci accueille en ses tréfonds les rêveries macabres et les élans funestes. Il n'est ainsi pas que la boue douloureuse dans laquelle Sybille et Samuel manquent de rester pris⁹⁸⁴ qui fixe dans *Continuer* le sentiment d'angoisse et son accablante pesanteur. De fait, le récit en ses déploiements ultérieurs met en scène une terre où pénétrer et un gouffre où choir, alors reflet d'un tropisme pour les images douloureuses dont les visions oniriques de Sybille étaient déjà témoin. Celle-ci cherche dans la montagne la ligne de faille par où se porter au secours de son fils échappé mais ne trouve en fait de rencontre qu'un cheval à l'agonie en lequel se mirer et un abîme où se perdre. Chez Jean Rouaud aussi la terre – celle-là même qui par le jeu des pressions magmatiques engendre des pierres solides avec lesquelles bâtir un monde neuf – est le séjour des morts, le lieu souterrain de ce qui est friable et noir : lieu de l'inconnu et de l'obscur, la terre est propre à susciter des rêveries angoissées, à développer un onirisme de la pesanteur et de la chute, à faire poindre un sentiment d'oppression. Socle de valorisations duelles, la terre est ainsi chez l'auteur investie de fonctions symboliques majeures : la pierre tombale érigée pour l'éternité fournit le pendant vertical et intemporel de la décomposition horizontale du corps couché en terre. Comme Jean Rouaud, Marie-Hélène Lafon voit dans la terre la matière souterraine et noire dont est fait l'empire des morts. En sous-sol, pétrifiés comme des statues où liquéfiés en leurs humeurs, les morts prennent les caractères affrontés du *dur* et du *mou*, si bien qu'*in fine* ces deux complexions de la substance terrestre qui disent les joies de la création sont aussi bien des images de la fin, qui appellent à ce que le monde soit recommencé.

1. Lignes de faille

Dans *Continuer*, la terre prend l'allure d'un labyrinthe : trouée resserrée, goulot étranglé, elle redouble le sentiment d'angoisse qui saisit Sybille après la fuite de Samuel. Le passage par lequel traverser la montagne pour rejoindre le fils échappé est de fait un boyau qui

⁹⁸⁴ Cf. *intra*. Troisième partie : Les éléments pour recommencer le monde, 3. Poétiques de l'Eau. a. Les eaux tristes, 2. La boue.

s'étrécit, une veine de marbre ou de granit, un « minuscule sentier noir qui dessine comme une saignée étroite, profonde [...] »⁹⁸⁵. » Le chemin sombre projette et reflète l'inquiétude qui habite Sybille. Si par la suite le paysage consent un temps à s'ouvrir sur la forme d'une plaine, ce n'est que pour un bref sursis puisque le ciel s'assombrit brutalement, si bien que l'orage précipite à nouveau Sybille dans la faille, et ce jusqu'à la chute, qui s'opère par un chemin de pierres. Le cadre *rocheux* de l'accident de Sybille engage un réseau d'images morbides⁹⁸⁶. Si Gaston Bachelard peut écrire que « [l]a fonction du rocher est de mettre une terreur dans le paysage »⁹⁸⁷. » c'est qu' « [...] un destin d'écrasement se lit dans la contemplation du rocher. [...] Pour bien des rêveurs, en effet, le lourd rocher est la pierre tombale naturelle⁹⁸⁸. » Par sa dureté qui blesse et sa pesanteur dangereuse, la pierre recèle une imparable adversité. Le roc heurte, et il ensevelit – c'est là précisément ce qui arrive à Sybille : « sur les rochers à pics, elle n'en finit pas de heurter des pierres, son sang se mêle aux rochers, à la glace [...] »⁹⁸⁹. »

Aussi, auparavant le récit avait dépeint le paysage en développant l'évocation d'éboulis. Outre qu'ils heurtent, les rochers racontent en leur morcellement l'effritement de la montagne, sa fragilité, son délitement : « [...] parfois des pans entiers de roche se sont effondrés, laissant une paroi striée de lignes nettes, longues estafilades à même la pierre qui se terminent en éboulis, en amas de caillasse, comme des billes, des cailloux [...] »⁹⁹⁰. » Roche, rochers, blocs, cailloux : le calibre va décroissant, à mesure que l'évocation gagne l'abîme ; à terme, la roche est rendue à l'informe de la poussière : la désagrégation et la chuter participent d'une semblable dynamique symboliques, et racontent toutes deux l'inquiétude de la disparition.

Par son développement la narration accomplit un approfondissement du travail psychique à l'œuvre dans l'imaginaire de la terre. Ainsi, Gaston Bachelard repère-t-il que l'immission dans l'espace tellurique – Christine s'était engagée dans une *veine de marbre* – prélude à un sondage plus franc, une descente plus complète : « Cette entrée dans un être de la terre comme un cristal ou un rocher est souvent une étape avant une descente plus profonde, dans une zone inconsciente plus cachée⁹⁹¹. » ; or, que le gouffre offert à Sybille soit le lieu où se donne à voir un pan ténébreux de la vie enfouie, c'est ce que dit le tête-à-tête avec Starman, le cheval de Samuel lui aussi précipité dans le gouffre : « Et puis soudain, enfin, c'est là : un

⁹⁸⁵ Laurent Mauvignier, *Continuer*, op. cit., p. 199.

⁹⁸⁶ Dans le paysage onirique le monde se découvre éclaté en pierres noires comme autant d'éclats de bombe, le sol couvert de roches basaltiques signale la violence et ses blessures.

⁹⁸⁷ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., p. 175.

⁹⁸⁸ *Ibid.*

⁹⁸⁹ Laurent Mauvignier, *Continuer*, op. cit., p. 210

⁹⁹⁰ Laurent Mauvignier, *Continuer*, op. cit. p. 199.

⁹⁹¹ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., p. 175.

trou énorme, une coulée de pierres, de la caillasse grise et au fond de la brèche, le corps allongé du cheval⁹⁹². » Au fond du précipice, Sybille rencontre : « en dessous même des sédiments de la vie personnelle, le domaine archaïque, [...]»⁹⁹³. » – l’agonie de Starman qui bave, et pousse d’atroces gémissements, est pour Sybille une image où se mirer sombrement : « Dans l’œil bleu de Starman elle voit son reflet déformé, comme dans les miroirs anciens qu’on trouve dans la peinture hollandaise »⁹⁹⁴. Précipité dans les tréfonds du gouffre, parmi l’éboulis, Sybille est en tête-à-tête avec la mortelle-même⁹⁹⁵.

Quand le ciel offre au rêveur son infini pour voler, la terre prête donc *a contrario* à l’imaginaire un abîme dans lequel chuter. Gouffre béant, la terre invite en sa faille la dépression de l’être jusqu’aux sentiments d’angoisse les plus achevés. Ainsi – outre Sybille –, des douleurs du deuil de Marthe dans *Loin d’eux*, qui ne trouvent à se dire que dans l’obsession pour l’image du trou sans fond, seule à même de figurer les vertiges d’une peine sans limites. C’est en une doline percée près du cœur que Marthe a laissé choir jusqu’à sa voix, tombée : « dans une sorte de grand trou, j’ai voulu leur expliquer, c’est un grand trou parce que, quand je le ressens, c’est toujours l’impression d’y tomber infiniment [...]»⁹⁹⁶. » – et c’est sans fin, de fait, que s’abîme la voix perdue de la peine indicible⁹⁹⁷.

2. Décompositions

Sous cette terre de pierre compacte, intemporelle et inaltérable que met à l’honneur dans l’œuvre de Jean Rouaud le portrait d’un père *solide* il y a une autre terre, friable et temporelle, sombre et noire. À Joseph Rouaud, ainsi qu’à Sybille, la terre offre ainsi le visage de la mort. En dépit de la rêverie qui prête au corps du mort les attributs de la dureté du granit de la pierre tombale, sous la pierre la terre noire altère : « [...] sa chair se décompose, ses os blanchissent, lesquels, avec le temps, par l’action conjuguée de l’acidité du sol et de l’infiltration des eaux, finiront par tomber en poussière⁹⁹⁸. » La terre molle mêlée d’eau⁹⁹⁹ prend des caractères opposés à ceux du granit : substance corrosive et abrasive, elle travaille la chair et l’os, défait patiemment le corps organique, et désagrège la concrétion osseuse. Les accents bibliques

⁹⁹² Laurent Mauvignier, *Continuer*, *op. cit.* p. 199.

⁹⁹³ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, *op. cit.*, p. 175.

⁹⁹⁴ Laurent Mauvignier, *Continuer*, *op. cit.* p. 192.

⁹⁹⁵ « [...] dans un instant elle sera brisée, presque morte [...] », *ibid.*, p. 210.

⁹⁹⁶ Laurent Mauvignier, *Loin d’eux*, *op. cit.*, p. 68.

⁹⁹⁷ « [...] juste une chute qui s’ouvre et s’ouvre encore dans laquelle ma voix tombe. » *Ibid.*, pp. 68-69.

⁹⁹⁸ *Ibid.* p. 69.

⁹⁹⁹ Cette même boue aux symboliques morbides se retrouve chez les quatre écrivain.e.s qui composent notre corpus.

convoquent cette fois, en lieu et place de l'image d'un christ miraculeusement redressé, celle de la *poussière* à laquelle il faut revenir.

Les matières de la terre fournissent donc les images duplices privilégiées du portrait ambivalent de Joseph Rouaud. En outre, ainsi que dans *Continuer* de Laurent Mauvignier, les pierres se révèlent également, par leur pesanteur, des agents de la chute. Endurci certes, mais harassé aussi par l'écrasante tâche du charroi des rochers, Joseph est un forçat usé. Reprenant l'œuvre grand-paternel – l'ouvrage maçonné du jardin demeuré inachevé – le père conduit dans un chantier démesuré :

« L'idée de Joseph était herculéenne. Comme il nous l'expliquait, il sciait ces tiges, maquillait les poteaux en colonnes et posait au sommet de l'une d'elles le chapiteau [...] Imaginez, : la villa d'Hadrien en notre jardin. Le grand architecte audacieux mêlait les siècles et les styles et achevait en le ruinant l'inachevé¹⁰⁰⁰. »

Le propos teinté d'ironie laisse filtrer la défiance devant le projet paternel. Le père dépeint en *grand architecte* œuvre en démiurge sans goût à une création ratée. La mégalomanie tourne au désastre et la ruine parachève l'*hybris* domestique. À mi-chemin du temple aux idoles – destiné qu'il est à héberger les statuettes de la tante dévote –, et de la maison impériale, le bâti néo antique exhibe l'incongruité hybride d'une entreprise désastreuse à force d'orgueil. Mais plus que l'œuvre ratée c'est la dévastation de son auteur qui est ici en jeu. La description de l'effort – « [Joseph] comme un haltérophile, inspirait violemment avant de la décoller de terre, mâchoires crispées, son visage livrant la mesure de l'effort, portant un instant son fardeau comme un femme lourdement enceinte [...] ¹⁰⁰¹. » – donne la mesure du poids porté et de l'accablement induit. Quoiqu'il se rêve en Atlas, c'est en Sisyphe qu'est portraituré Joseph : son monde recommencé à l'échelle d'un jardin est une catastrophe dont il est la victime. Brisé de douleur, Joseph précipite dans cette entreprise sa propre chute. C'est de fait par le dos meurtri que la mort fait son chemin : en quelques pages le récit *Des Hommes illustres* prononce comme un arrêt l'infirmité irrémédiable – « Les plus éminents spécialistes ont déclaré, radiographies à l'appui, que ses douleurs du dos provenaient d'un écrasement des disques vertébraux¹⁰⁰² –, puis l'alitement forcé des dimanches – « La souffrance l'isole¹⁰⁰³. » – et jusqu'à la chute *sur le dos* dans la salle de bains au soir fatidique du 26 décembre.

¹⁰⁰⁰ Jean Rouaud, *Des Hommes illustres*, *op. cit.*, p. 77.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 78.

¹⁰⁰² *Ibid.*, p. 104.

¹⁰⁰³ *Ibid.*

3. La tombe

Si chez Marie-Hélène Lafon la terre, en ses substances duplices, est la matière privilégiée de l'origine, – et si, ainsi que nous le verrons, elle est l'abri des vivants –, elle est aussi le séjour des morts. La mort et la chute voisinent dans son œuvre comme dans celles de Jean Rouaud et de Laurent Mauvignier. Dans *Mo*, l'un des frères est porté disparu. *Mo* déploie, sur ce corps évanoui, un imaginaire des profondeurs : « Il pensait au corps de Karim qui ne ressortirait pas, la police l'avait dit, ressortir d'où, de quel trou, creusé où, du fond la mer, où était le corps, dans une cave, dans la terre, et dans quel état [...]»¹⁰⁰⁴. » C'est bien la substance terrestre qui prédomine qui gouverne les visions : le trou, le fond, et la cave disent la morbidité de l'imaginaire des tréfonds. Aussi, le récit, qui s'ouvre par la relation des gestes du fils occupé aux soins des pieds de la mère, dépeint celle-ci sous des traits qui augurent d'une *pétrification*, insistant sur le poids et la fixité de la figure. La mère est de pierre : par sa dureté d'abord : « Les pieds de la mère étaient durs et cornés, [...]»¹⁰⁰⁵. », par sa pesanteur ensuite : « Il trouvait que les pieds de la mère étaient lourds, qu'elle avait des pieds de pierre, comme la statue du square Séverine»¹⁰⁰⁶. » Cette pétrification de la mère participe d'une dimension accablante et mortifère. Statuifiée à l'*incipit*, la figure maternelle semble en outre annoncer la scène finale au cours de laquelle le meurtre de Maria aura lieu, au pied de la *statue* de la vierge Marie, la *bonne mère*.

L'*incipit* de la nouvelle intitulée « Jeanne » proclame lui aussi la force des représentations qui associent la terre et la mort, et propose une image de décomposition : « C'est une vieille morte. Elle a suinté dans la terre noire»¹⁰⁰⁷. » Si le texte *recompose* la vie enfuie, la proclamation inaugurale met l'accent sur la décomposition du corps, et la mélancolie suscitée par l'image de la terre buvant comme une éponge les humeurs sombres de la morte. Aussi, cette fusion de l'organique et du terrien, on la retrouve dans la nouvelle intitulée « Les taupes » qui relate le piégeage des animaux par de jeunes garçons. La description du monde souterrain, habité de corps mous et visqueux, convoque une vision angoissante :

« Leur chair serait molle et leurs corps souples épouseraient les courbes de leurs galeries obscures, galeries harassantes, toujours recommencées, menacées d'éboulements cataclysmiques, de fissures compromettantes, d'inondation, de gluance galopante, d'effondrements radicaux, d'écrasement total»¹⁰⁰⁸. »

¹⁰⁰⁴ Marie-Hélène Lafon, *Mo*, *op. cit.*, p. 123.

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰⁰⁷ Marie-Hélène Lafon, *Histoires*, *op. cit.*, p. 63.

¹⁰⁰⁸ Marie-Hélène Lafon, « Les taupes », *Histoires*, *op. cit.*, p. 145.

Le réseau chthonien est guetté par l'affaissement et l'éboulis. La terre mêlée d'eau comme avant la partition biblique du Troisième jour prend la consistance d'une boue visqueuse indémêlable du corps de l'animal. La taupe, dans sa noire gluance, se confond avec cette boue primordiale. Le monde caverneux dit la force archaïque du retour à l'indissocié de l'origine. Dans l'informe aveugle de la terre gisent ainsi la vie grouillante et la mort à venir : « [...] elles pourrissent dans la terre sombre qui est leur élément naturel ; ils sont au moins sûrs de ça. Elles auraient de la terre dans le corps, elles en mangeraient¹⁰⁰⁹. »

Dans *Continuer* la terre offre une veine noire à sonder et un abîme où choir. Aussi, le gouffre ouvert se révèle être le lieu d'un face-à-face avec la mort, figurée sous les traits d'un cheval à l'agonie. Chez Jean Rouaud et chez Marie-Hélène Lafon la terre abrite pareillement le royaume des morts – noir sépulcre où rejoindre l'éternité et l'informe. De la poussière à la poussière, du terreau fertile au noir tombeau, la terre est donc matière à penser le commencement et le terme ; elle est l'envers équivoque du monde advenu, la source dérobée de ses commencements et son revers fatal.

c. Terre et création

1. Cavernes

La terre c'est aussi la maison : le ventre chaud de la maison tel que les textes de l'écrivaine le donnent à voir en une vaste métaphore filée. Ainsi chez Marie-Hélène Lafon la nouvelle première¹⁰¹⁰, « Liturgie », installe d'emblée l'image de l'espace intime de la maison comme lieu utérin matriciel. Aussi, la terre est chez l'autrice mère tranquille, ou terrible, dans l'architecture basse des maisons d'en-haut, tapies et terrées en leurs creux ; la maison reçoit, ainsi que la terre, des valorisations contraires. Elle est antre inquiétant en ses caves, et cimetière oublié en ses greniers mais aussi – dans le *clignement* de ses fenêtres qui s'ouvrent et se ferment – lieu où *respirer* au rythme de l'univers. Dans l'œuvre de Jean Rouaud, c'est pareillement du côté des images féminines d'une terre fertile à force de labour, ou comme formulation métaphorique de la mémoire et de l'intimité, que la force poétique de la terre prend *in fine* les valeurs les plus subtiles. On pourra de fait en définitive y (re)lire les traits d'un singulier rapport au temps et à l'histoire. Chez Pierre Michon enfin la grotte recèle l'indémêlable duplicité des

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*

¹⁰¹⁰ Dans le dernier texte d'*Histoires*, l'écrivaine explicite que « Liturgie » est le premier de ses textes et joue dans l'œuvre un rôle matriciel. Cf. Marie-Hélène Lafon, *Histoires*, *op. cit.*, p. 300.

valeurs : figurant la terre tout à la fois comme un berceau et un tombeau, elle est une puissante machine à penser l'origine et la fin, les (re)commencements.

1. Le ventre de la maison

Il y a, chez Marie-Hélène Lafon, une singulière prégnance des images organiques de la maison. *Terrée* dans les vallées, *nichée* au creux du paysage, la maison est le plus souvent associée au ventre, à l'espace utérin protecteur et matriciel. Pourtant, des greniers où gisent pêle-mêle des poupées démembrées aux caves où l'on tranche vivantes les grenouilles, les maisons abritent tout un imaginaire d'angoisse avivé par les images *terrestres* : en haut un cimetière d'abandon pour les choses délaissées, en bas l'inquiétante odeur d'humus des profondeurs. Il faudra toute l'ardeur amoureuse de Laurent et Marlène dans *Le Soir du chien* pour balayer l'inquiétude et installer, dans une maison horizontale ouverte aux quatre vents, un lieu où respirer au juste rythme de la terre.

L'image organique la plus vivace associée à la maison est certainement celle du ventre. Dans la nouvelle intitulée « Brasse coulée » qui raconte la chasse et la préparation rituelle des grenouilles, l'autrice apparente très clairement la présence dans enfants dans la maison à une sorte de retour heureux au ventre maternel : « Ces jours-là on a encore un peu les enfants à soi, comme dans soi, dans le chaud de la maison¹⁰¹¹. » De la même manière, dans *Le Soir du chien*, la maison est lieu de réunion des cousins grandis qui regagnent une fois l'an : « [...] le nid chaud d'une maisonnée bruyante, trépidante, percée de cris d'enfants et pavoisées de robes fleuries¹⁰¹². » Dans ces deux textes la maison est tout à la fois image d'enveloppement protecteur et de chaleur diffuse, de tempérante tiédeur ; aussi, dans son étude, Gaston Bachelard montre la contiguïté des deux valeurs : « L'intérieur rêvé est chaud, jamais brûlant. La chaleur rêvée est toujours douce, constante, régulière. Par la chaleur tout est profond. La chaleur est le signe d'une profondeur, le sens d'une profondeur. »¹⁰¹³

Pourtant l'imaginaire utérin n'est pas univoque et s'enrichit de connotations ambiguës. Le ventre est aussi bien l'espace évidé d'une claustration imposée ou l'organe qui suscite un sentiment de malaise, une inquiétante étrangeté. Dans la nouvelle « Roland », la maison est un piège refermé sur le personnage dont le corps pendu est découvert au seuil du texte : « Été comme hiver on entrait dans le ventre vide de la maison, prisonnier d'elle¹⁰¹⁴. » La métaphore

¹⁰¹¹ Marie-Hélène Lafon, « Brasse coulée », *Histoires, op. cit.*, pp. 245-246.

¹⁰¹² Marie-Hélène Lafon, *Le soir du chien, op. cit.*, p. 60.

¹⁰¹³ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté, op. cit.*, p. 63.

¹⁰¹⁴ Marie-Hélène Lafon, « Roland », *Histoires, op. cit.*, p. 115.

dit la solitude qui tue et associe l'emprise du lieu à celle de la mère. Il est singulier à cet égard de constater que Roland meurt d'être un vieux garçon aliéné à la figure maternelle dont le portrait terrible est donné dans *Le Soir du chien*¹⁰¹⁵. La maison duplique donc en son noir cachot la mère désastreuse et geôlière. Dans sa nouvelle intitulée « Liturgie », bref texte constitué du récit d'une scène ritualisée de toilette, l'écrivaine dépeint trois sœurs qui entrent à tour de rôle dans la salle de bains pour laver le dos de leur père. La pièce, sanctuaire intime, est une maison dans la maison, une *alcôve*¹⁰¹⁶. Elle est décrite comme une mère : « Elles entraient dans le corps de la salle de bains, dans son haleine. La buée était rose, d'un rose tendre et tiède de sous-vêtements¹⁰¹⁷. » On retrouve la tiédeur évoquée plus haut, mais aussi la couleur rose qui participe de la présence organique du lieu. Celle-ci est en outre renforcée, dans la suite de la description, par l'évocation du *grain* de la peinture : « La mère avait choisi la couleur au moment des travaux. Les murs étaient grumeleux comme la peau des poules mortes et plumées. La salle de bains avait été aménagée dans une ancienne alcôve¹⁰¹⁸. » Le malaise éprouvé tient beaucoup à cette texture des murs que le texte rapproche d'une évocation morbide. La fonction de matrice de la nouvelle dans l'œuvre et sa déclinaison dans *Organes*¹⁰¹⁹ confirment cette prégnance du motif et son rôle éminent dans l'espace symbolique de l'écriture de Marie-Hélène Lafon¹⁰²⁰.

Outre ces *maisons-ventre*, il y a dans les récits de Marie-Hélène Lafon des maisons-antres : de la cave au grenier, dans sa verticalité qui induit une architecture des lieux cachés, relégués, la maison fournit à l'imaginaire un terreau privilégié d'angoisse. Si l'image heureuse du nid ouvrait la nouvelle « La Brasse coulée », c'est dans les tréfonds que se joue la scène majeure du récit :

« Les sacs sont dans une pièce sombre et voûtée, entre la laiterie et la cuisine, que l'on appelle la cave, mais qui serait plutôt une sorte de resserre. Les sacs sont pleins, ça bouge à l'intérieur, la toile brune est mouillée. Les sacs

¹⁰¹⁵ Marie-Hélène Lafon, *Le soir du chien*, *op. cit.*, p. 66. Les deux personnages sont superposables.

¹⁰¹⁶ Lieu de la *couvée*.

¹⁰¹⁷ Marie-Hélène Lafon, « Liturgie », *Histoires*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰¹⁸ *Ibid.* p. 12.

¹⁰¹⁹ Cf. *ibid.*, p. 301 : « C'est tellement vrai que de ce premier texte, *Liturgie*, j'ai d'abord écrit en 1996 la version courte qui ouvre le livre de nouvelles auquel elle donne son titre, et ensuite, dans un second temps, en 2001, une version beaucoup plus longue qui n'a pas été publiée mais a servi de terreau, d'humus, à trois des douze nouvelles rassemblées en 2006 dans *Organes* [...]. » Les images du terreau et de l'humus viennent logiquement appuyer la figuration de la fonction matricielle du texte source.

¹⁰²⁰ L'évocation peut aussi prendre une dimension plus nettement sexuelle comme dans la nouvelle « Jeanne », dans laquelle l'abbé H lit dans l'aspect des chambres l'intimité des femmes désirées : « Il aimait les chambres des femmes, leur confinement douillet ou leur nudité fruste, ce qu'elles disaient, mieux que des mots, de la femme qu'il allait connaître. », Marie-Hélène Lafon, *Histoires*, *op. cit.*, p. 83.

sont solidement ficelés, les femmes tranchent les ficelles. C'est d'abord une odeur de terre, d'eau, une odeur humide et froide. Les femmes diraient que ça sent la sauvagine¹⁰²¹. »

Archaïque, viscéral et atavique, le lieu convient merveilleusement au rituel. La pièce conjugue les valeurs d'une terre profondément inquiétante : sombre et exigüe (de la voûte en surplomb au mot « resserre » tout la désigne comme un espace étroit, oppressant), elle exhale une odeur de terre et d'eau mêlées, qui parle de sauvagerie tapie et de terreurs profondes. Aussi, les corps des grenouilles gonflent les sacs de toile : bruns et humides ainsi que la terre elle-même les sacs grouillent comme des ventres d'un indistinct mouvement avant que délivrés – on le dit en ces mots d'une parturiente –, ils ne s'ouvrent sur la masse grouillante des grenouilles. Tôt sectionnées au ventre, celles-ci seront jetées dans une bassine dédiée dans laquelle s'épanchera l'amas visqueux indémêlable de leurs viscères et de leurs œufs.

L'autre pièce de la maison qui articule à son espace symbolique une sinistre représentation de la terre, c'est le grenier. *Sur la photo* s'ouvre sur une longue description de la maison. La dernière pièce est envisagée le grenier, qui ainsi que la cave ne va pas sans une grouillante présence animale : « Le grenier de la maison bruit. Il est habité de bêtes furtives, des souris, des araignées¹⁰²². » Si nous travaillerons spécifiquement le motif dans notre développement consacré aux présences animales, nous constatons déjà l'association étroite du sentiment d'angoisse et du mouvement de reptation¹⁰²³. La suite de la description fait l'inventaire de mille objets qui gisent pêle-mêle et dont la fonction est disparue : des poupées démembrées, de croulantes piles de Paris-Match aux années mélangées, des râteaux qui n'ont plus de dents. Outre le sentiment d'abandon qui émane de cet hétéroclite assemblage, la poétique du texte installe l'image dominante d'un cimetière : « Les choses y reposent dans le silence, l'accablement des étés, le froid noir des hivers¹⁰²⁴. » Inscrits dans un temps qui va sa ronde en deux solstices opposés, les objets du grenier retournent à la poussière.

Il y a pourtant aussi, chez Marie-Hélène Lafon, outre ces pièces des *maisons-ventre* qui donnent à penser une intimité close fondamentalement séparée du monde au-dehors, une *maison-œil* rêvant dans le battement de sa paupière un dialogue avec l'univers alentour. Dans *Le Soir du chien*, la maison aménagée par Laurent et Marlène est de plain-pied sur la terre dont

¹⁰²¹ Marie-Hélène Lafon, « Brasse coulée », *Histoires*, op. cit., p. 250.

¹⁰²² Marie-Hélène Lafon, *Sur la photo*, op. cit., p. 15.

¹⁰²³ Cf. *intra*, Quatrième partie : la scission et l'appartenance, 3. Présences animales, 1. Des deux grouillements.

¹⁰²⁴ Marie-Hélène Lafon, *Sur la photo*, op. cit., p. 16.

elle ne rompt pas l'étendue ; baptisée par le feu¹⁰²⁵ et traversée de vent elle est un centre où convergent les forces élémentaires, et un corps qui respire :

« La maison était comme le prolongement des terres nues, muettes sous le long cri du vent, qui la cernaient de toutes parts ; elle les respirait par toutes ses fenêtres, ouvertes l'été, closes l'hiver, jamais voilées. Le pays entrait dans la maison, tout le temps, la pénétrait. Nous l'avions voulu ainsi, et nous vivions sous le grand regard des choses, dans la pupille écartelée du monde¹⁰²⁶. »

L'architecture n'est plus organisée selon la verticale qui va de la cave au grenier, au contraire la maison se fonde dans l'horizon en sa planéité *traversée* par le Monde, ouverte qu'elle est aux quatre vents. La *respiration* de la maison file l'isotopie du souffle et signale une rythmique, un va-et-vient qui dans son alternance – inspiration et expiration, ouverture et clôture – permet une harmonieuse inscription de l'être-au-monde. En bâtissant une maison de fenêtres, l'écrivaine place le couple au centre heureux de l'univers successivement embrassé et congédié comme en un gigantesque *fort und da* qui l'apprivoise : « Il semble que la dialectique de l'intimité et de l'Univers soit précisée par les impressions de l'être caché qui voit le monde dans le cadre de la fenêtre¹⁰²⁷. » nous dit le philosophe de *La Terre et les rêveries du repos* qui précise : « [...] il semble que le rêveur vive une sorte de dialectique de l'immensité et de l'intimité, une réelle rythmanalyse où l'être trouve alternativement l'expansion et la sécurité¹⁰²⁸. » L'écriture de Marie-Hélène Lafon renverse en outre le *regardant* et le *regardé*, plaçant l'œil au dehors et proclamant la justesse du sentiment amoureux non dans le spectacle conjointement éprouvé face au monde mais dans la transparence consentie.

2. Labyrinthes du temps

Gaston Bachelard classe le grenier dans les lieux appartenant à la rêverie, à l'imaginaire de la terre. Il y voit en effet le contrepoint mais aussi la continuation de la cave térébrante qui fouille et fouisse l'intimité terreuse – ce qu'illustre en effet l'œuvre de Marie-Hélène Lafon. Espace privilégié d'une pensée du temps et de l'héritage, le grenier est lieu d'élection pour le rêveur, tremplin pour la rêverie. En son bric-à-brac muséifié, il peut-être un cimetière ainsi que dans *Sur la photo* ; mais *a contrario* il est également susceptible de témoigner pour les temps nouveaux d'une vie ancestrale toute prête à s'animer. Le philosophe dit les trésors d'un espace

¹⁰²⁵ Sur la fonction baptismale du feu, cf. *intra*. Troisième partie : La création et ses revers, 1. Le Feu, c. L'étincelle du commencement, 1. Recommencer l'amour, 2. La baptême de la maison.

¹⁰²⁶ Marie-Hélène Lafon, *Le Soir du chien*, *op. cit.*, pp. 65-66.

¹⁰²⁷ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 131.

¹⁰²⁸ *Ibid.*

dont la clôture assure le caractère fossile, éminemment préservé – caverne perchée arrachée au temps. En cet îlot altier la maison touche à l'éternité des tréfonds terrestres et permet magiquement de voyager à travers les âges : « Quel musée pour les rêveries qu'un grenier encombré ! Là les vieilles choses s'attachent, pour la vie, dans l'âme de l'enfant¹⁰²⁹. Une rêverie remet en vie un passé familial, la jeunesse des ancêtres¹⁰³⁰. » Gilbert Durand précise le propos de Gaston Bachelard en pointant l'apparement des deux pièces sous une même symbolique d'intimité, en signalant leur commun caractère de chambre dérobée : « Les escaliers de la maison descendent toujours et monter au grenier ou aux chambres à l'étage c'est encore descendre au cœur du mystère, d'un mystère, certes, d'une autre qualité que celui de la cave, mais tout aussi teinté d'isolement, de régression, d'intimité [...]»¹⁰³¹. » Ainsi que la cave qui sonde l'enfoui, le grenier est donc lieu où penser l'origine, où se tenir dans la familiarité de l'archaïque et de l'atavique. Espace d'une régression le grenier médiatise un retour : « Le grenier, malgré son altitude, est musée des ancêtres et lieu de retour aussi énigmatique que la cave¹⁰³². » En sa verticalité dynamique l'architecture symbolique de la maison élabore la scène archéologique d'une quête des mystères du commencement : « [...] ce sont toujours les schèmes de la descente, du creusement, de l'involution et les archétypes de l'intimité qui dominant les images de la maison¹⁰³³. »

Les longs développements qui donnent à voir la figure grand-paternelle des *Champs d'honneur* au grenier rapprochent l'œuvre de Jean Rouaud des analyses des deux philosophes. Le grenier se présente de fait chez l'auteur comme l'espace d'une méditation et d'une rêverie immobile dont le fauteuil – qui porte l'empreinte de la présence du grand-père – témoigne. Le fauteuil vide qu'on trouve au grenier dit les longues heures passées par celui-ci à contempler les portraits photographiques familiaux. Aussi, associant dans l'arbitraire de la psyché du rêveur les figures évanouies, le temps de la rêverie rebat les cartes, et altère l'empilement des strates du temps. Au-delà du caractère fantasque du rêveur se (re)dit ici une certaine conception de l'Histoire : écriture associant des motifs, devinant de secrets passages, l'Histoire est chez Jean Rouaud tout à la fois spiralaire et labyrinthique¹⁰³⁴. « [L]e fil du temps¹⁰³⁵ » est brisé, le « relevé

¹⁰²⁹ Le grand âge est associé au retour en enfance. La fréquentation du grenier est un plaisir apparenté au goût enfantin des sucreries. Les bonbons comme le séjour au grenier ont un pouvoir d'anamnèse : « Il était difficile d'arrêter son choix parmi l'extraordinaire variété de berlingots, bonbons au miel, menthols, caramels, gommages pectorales vertes etc. ». Jean Rouaud, *Les Champs d'honneur*, op. cit., p. 128.

¹⁰³⁰ *ibid.* p. 134.

¹⁰³¹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 280.

¹⁰³² *Ibid.*

¹⁰³³ *Ibid.*

¹⁰³⁴ L'histoire a du reste d'opportunes et tragiques redites comme le proclame le nom de Joseph.

¹⁰³⁵ Jean Rouaud, *Les Champs d'honneur*, op. cit., p. 134.

stratigraphique¹⁰³⁶ » est flouté, et la généalogie substituée au modèle rassurant de l'arborescence de mystérieuses structures où se tissent d'obscur parentés :

« Sur les étagères où avaient été déposés au fil du temps de précieux déchets de civilisation, au point de constituer une sorte de relevé stratigraphique des générations successives et de leur élémentaire idée de survie, grand-père, en modifiant le spectre de cette accumulation, avait brouillé le temps, battu les cartes de notre Pincevent familial. Dans cette nouvelle donne, tous nos repères avaient disparu¹⁰³⁷. »

Le grenier est bien en quelque manière un site archéologique, et ses valeurs terriennes sont corroborées par la métaphore. *Pincevent* est du reste le contrepoint exact de *Carnac* : au clair ordonnancement de surface altièrement dressé le texte substitue ici une matière souterraine et boueuse – le limon des âges – où se découvre pêle-mêle tout le fatras des signes, l'embrouillamini des vestiges préhistoriques. *Pincevent* – campement de chasseurs de rennes magdaléniens il y a quatorze mille ans – est un des noms de la langue poétique des commencements du monde ; et de la poétique des récits de Jean Rouaud.

3. Lascaux

Enfin, la pensée d'une terre de l'intimité prend chez Pierre Michon la forme originelle de cette maison première qu'est la grotte aux peintures pariétales. L'étude du motif souterrain convoque de fait chez l'auteur une terre liée aux forces archaïque et aux puissances obscures. Aussi, dans un article intitulé « Écrire au Troisième jour » nous proposons une étude de la grotte de Chez-Quéret qui illustre la portée symbolique de l'évocation de la caverne dans *La Grande Beune*, et commente les figures animales qui hantent cet espace souterrain¹⁰³⁸. Du reste, chez Pierre Michon, *Lascaux* n'est pas que le nom de la caverne aux premières peintures rupestres, c'est à travers elle le nom de ce qui est incommensurable : « [o]n peut appeler Lascaux tout art qui nous confronte brutalement à ce que d'autres temps ont appelé les dieux : c'est-à-dire à ce qui est massivement beau, violent et inconceptualisable quoique flagrant¹⁰³⁹. » La caverne est double : lieu de l'absolue terreur et de l'immédiate révélation, elle est chez l'écrivain le seuil miraculeux et terrifiant du monde. Elle est aussi le seuil de l'écriture elle-même, l'antichambre

¹⁰³⁶ *Ibid.*

¹⁰³⁷ *Ibid.*

¹⁰³⁸ Cf. Florian Préclaire, « Écrire au troisième jour », *Pierre Michon. La Lettre et son ombre*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, textes réunis par Pierre-Marc de Biasi, Agnès Castiglione et Dominique Viart, *op. cit.*, 2013.

¹⁰³⁹ Pierre Michon, « Le sacré, la bête et le dieu », entretien d'Orianne Jeancourt Galignani avec Pierre Michon, *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 329.

du livre à venir – ainsi que l’auteur s’en explique dans un entretien sur la genèse de *La Grande Beune* :

« J’ai eu très vite un point de départ, quand même, c’était *L’Origine du monde* (j’avais prévu ce titre) – dans les deux acceptions que ces mots appellent, soit l’origine de l’homme tel que nous sommes, Lascaux, les cavernes – et l’origine du monde telle que la voit Courbet, le sexe de la femme¹⁰⁴⁰. »

Naissance à l’art de l’espèce et mise au jour de l’individu se superposent dans l’image utérine du lieu *princeps* d’où tout découle¹⁰⁴¹. Plus encore, en relatant la genèse de son livre, Pierre Michon pointe la fonction démiurgique de la grotte dans l’économie de l’écriture. La force d’évocation de la caverne tient ainsi à la complexité des valeurs qui s’y déploient :

« [...] toute image de la caverne est lestée d’une certaine ambivalence. En toute « grotte d’émerveillement » subsiste un peu de la « caverne d’effroi ». Il faut la volonté romantique d’inversion pour arriver à considérer la grotte comme un refuge, comme le symbole du paradis initial¹⁰⁴². »

Douceur utérine et effroi des dents aiguës, immaculée blancheur et obscurité de l’angoisse se mêlent en ce lieu des commencements inquiets où la voûte de calcite blanche n’apparaît qu’une fois franchie la galerie labyrinthique qui recèle « [...] quelque chose de plus aigu qu’Anubis et plus épais qu’un bœuf, le miasme universel à tête de mouton mort, à dents de loup, tout droit sur vous dans les ténèbres et vous regardant¹⁰⁴³. » On se souvient que l’impuissance à écrire dépeinte dans les *Vies minuscules* prenait déjà le même air de supplice figuré en une *mâchoire* – alors celle de l’étau dans lequel hurlent les damnés.

Chez Marie-Hélène Lafon la maison de la terre est ambiguë : elle est un ventre protecteur où revenir et un gouffre inquiétant ; horizontale et trouée de fenêtres, elle autorise une dialectique de la clôture et de l’ouverture, une juste rythmique de la vie heureuse sur le *plateau* du pays d’en-haut. Pour Jean Rouaud, la terre est la matière privilégiée du temps. Pierres dures et sous-sols disent la force et le poids, le travail d’érection et l’œuvre qui patiemment défait.

¹⁰⁴⁰ Pierre Michon, « Comment j’ai écrit certains de mes livres », *Cahier de L’Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 181.

¹⁰⁴¹ De cette valorisation très positive témoigne notamment l’analyse que donne Jean-Pierre Richard des symboliques de la grotte dans l’œuvre de Gérard de Nerval : « L’avantage de la *grotte* c’est ainsi qu’elle recueille une existence sans tout à fait la faire disparaître. Elle recouvre, mais n’enfoncé pas. Dans la sédimentation de ses boues ou dans la paix de ses eaux internes elle couve les germes du futur [...] sa protection ne dégénère jamais en étouffement, et la grotte relève toujours un climat de porosité, d’humidité heureuse. Dans les meilleurs cas elle évoque la libre mollesse d’un monde originel [...] ou les images d’une rondeur maternelle, d’un univers-berceau. », Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁰⁴² *Ibid.*, p. 275.

¹⁰⁴³ Pierre Michon, *La Grande Beune*, *op. cit.*, p. 69.

Géologie et généalogie sont étroitement mêlées dans cette œuvre qui creuse volontiers le filon de la filiation. Dans la vie comme dans la mort, la figure du père est indéfectiblement associée au granit – métaphore de la puissance et image du tombeau – quand le grand-père invente en son grenier, par de labyrinthiques méandres, les chemins insoupçonnés du sang et du temps. *In fine* pierres dressées et strates sont *matières* à méditations et à *sondages* ; c'est dans un inlassable tête-à-tête avec leur substance et par leur truchement que se laissent deviner ou entrevoir les visages enfouis de l'origine. Chez Pierre Michon, la terre est pareillement l'élément qui permet de symboliser les commencements du monde, l'élan créatif du modelage et l'inquiétude du saccage. À la volonté réitérée de séparation de la terre et des eaux qui figure la positivité d'une œuvre droite et nette répond incessamment l'attrait d'une boue de mort. Pourtant, les cimetières que sont le lit de Loire et la baie d'*Abbés* sont gisements de ferments, ils recèlent la même duplicité que la grotte de Chez-Quéret hantée d'un inquiétant bestiaire et source d'une rêverie créatrice. De fait « [p]our l'analyste du repos et de ses rêveries¹⁰⁴⁴, ventre maternel, sépulcre comme sarcophage, sont vivifiés par les mêmes images : celles de l'hibernation des germes et du sommeil de la chrysalide¹⁰⁴⁵. »

2. Terre-peinture

De Lascaux à *Vie de Joseph Roulin* les images d'une pâte de la création travaillent l'œuvre de Pierre Michon qui trouve en Van Gogh un peintre des couleurs mais aussi un sculpteur des textures dont le talent tient à ce qu'il réplique en sa touche le geste qui préside à la naissance de l'homme. Pourtant les connotations ne sont pas univoques et Pierre Michon incline davantage à souligner la douloureuse incomplétude de l'humaine condition qu'à exhiber une félicité d'engendrement. Dans l'œuvre de Laurent Mauvignier, la terre-peinture recèle pareillement des valorisations duelles. Si la terre en sa lourde pâte impose dans *Des Hommes* comme dans *Histoire de la nuit* pour paysage la perspective bouchée d'un horizon étriqué, le plus récent des récits de l'auteur fait pour sa part de la peinture une matière heureuse grâce à laquelle recommencer le monde : souple et lumineuse, la pâte picturale se prête dans les mains de Christine aux reprises et aux repentirs d'une création palimpseste.

1. La palette boueuse

¹⁰⁴⁴ Gilbert Durand pense ici à Gaston Bachelard. Cf. *La Terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*

¹⁰⁴⁵ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 270.

Le récit biblique inscrit la terre mêlée d'eau comme le principe matériel de la naissance de l'Homme. Qu'elle soit d'argile ou de glaise, un fécond limon ou une pâte magique, la forme humaine surgit dans la substance confondue : « Toutefois, un flot montait de terre et arrosait toute la surface du sol. Alors Yahvé Dieu modela l'homme avec la glaise du sol, il insuffla dans ses narines une haleine de vie et l'homme devint un être vivant¹⁰⁴⁶. » La terre a besoin de l'eau (des caractères fertiles d'une eau montante, d'une crue répandue sur le monde) pour s'amalgamer et se former, se faire et texture et sculpture. Cette matière équivoque unit des principes opposés et complémentaires : opacité et transparence, pesanteur immobile et fluidité légère s'épousent et s'unissent pour former par leurs caractères mêlés une substance prodigieuse. Gaston Bachelard relève le récit des commencements sollicite cette complexité matérielle et que la rêverie des origines interroge incessamment cette substance¹⁰⁴⁷ tandis que Jean-Pierre Richard signale la fonction éminemment alchimique de l'eau qui chez Nerval change la terre en matière miraculeuse et fertile¹⁰⁴⁸.

Chez Pierre Michon, l'image de l'homme modelé d'argile est présente et prégnante mais recèle des valorisations contraires : pâte féconde elle est aussi boue lourde qui colle à la peau comme une fatalité. Ainsi, l'auteur exploite la matière ambiguë sur ses deux versants. L'humain est engendré d'un principe fécond d'amalgame ; il n'échappe pas au caractère torve et mêlé des éléments qui le composent. Dans la chronologie de l'écriture de l'œuvre, les premiers êtres explicitement modelés par la terre originelle sont les frères Bakroot, qui dans l'imaginaire du narrateur vont cheminant « sur une terre [...] de polders et de patates naines sous un ciel colossalement gris dans la manière du premier Van Gogh, l'un peut-être ladre et précédé d'une crécelle, ou vilain labourant en braies brunes au premier plan d'un Chute d'Icare [...]»¹⁰⁴⁹. » Le pays des polders est un vaste marécage, et la glaise de Hollande semble façonner les frères dans sa matière à la pesanteur sombre, les lester tragiquement du poids de la chute à venir – celle-là même que représente la toile de Bruegel. L'image est d'autant plus accablante que le ciel même, bouché, prend la couleur et la pesanteur d'une terre écrasante. C'est que dans la patte de Van Gogh tout est pris dans la même substance. Si dans sa dernière période la touche recèlera par

¹⁰⁴⁶ *La Bible*, « La Genèse », « La formation de l'homme et de la femme ». On voit aussi ici l'importance de l'haleine insufflée. Cf. intra., Troisième partie : La Création et ses revers, 4. Imaginaires de l'air, c. L'air comme esprit : symboliques de la respiration, du souffle et de l'inspiration.

¹⁰⁴⁷ « [...] [l']homme se demandera sans fin de quel limon, de quelle argile il est fait. Car pour créer il faut toujours une argile, une matière plastique, une matière ambiguë où viennent s'unir la terre et l'eau. », Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 127.

¹⁰⁴⁸ « [...] l'eau joue un rôle de support, de transition. Elle confère à la matière une continuité qui autorise la progression, puis le surgissement de l'être. Elle remplit heureusement la profondeur, lui donne fluence, onction, ductilité. Le rêve la traverse sans s'arrêter en elle. », Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, op. cit., p. 59.

¹⁰⁴⁹ Pierre Michon, *Vies minuscules*, op. cit., p. 83.

son mouvement le caractère allégé d'un vent qui souffle, celle-ci tend tout d'abord, par son travail de la texture, à la ferme matérialité de la pâte.

Dans *Vie de Joseph Roulin*, la description que l'auteur fait des portraits met l'accent sur ce que le texte des *Vies minuscules* exhibait déjà. Ainsi d'Armand-Joseph-Désiré Roulin « que Van Gogh fit très digne mais à la façon de Van Gogh, c'est-à-dire boueuse et rutilante, rastaquouère¹⁰⁵⁰. » Ainsi également de Camille « qui n'est que limon mal pétri coiffé d'une casquette de collégien, enveloppé dans du bleu roi, baignant dans la pourpre d'un mur ; et dans la pourpre, boueux¹⁰⁵¹. » Si l'évocation du limon est logiquement associée à l'enfance et aux heureuses connotations de croissance qui lui sont liées, la tonalité du portrait est vite contrastée par la mention d'un pétrissage inachevé de l'argile dont Camille est fait. Frappé d'incomplétude, l'enfant voit la touche pâteuse du peintre redoubler l'inachevé de son être. Si, ainsi que le note Gaston Bachelard, « [l]e *limon* est une des matières les plus fortement valorisées¹⁰⁵². », l'isotopie de la terre qui travaille le texte incline bien au contraire les connotations du côté d'une fatalité douloureuse. Sur la toile du peintre, la pâte visible de la peinture redouble et dénonce une humanité pesante et tourmentée : deux glaises s'épousent et se superposent pour proclamer l'équivoque des commencements. Quand il fait le portrait de Francisco Goya, Pierre Michon se plaint pareillement à dépeindre dans une corrida sous la pluie l'attrait du peintre pour la boue :

« Mais nous, nous ne l'avons pas vu toréer ; et rien ne nous interdit de penser que sous la confusion d'un ciel pluvieux du mois de mars de sa vingtième année, il se contenta d'observer ce petit gâchis si juste, si conforme à la Création bâclée : il pleut ce jour-là sur fuendetodos, sur le poil noir fumant. Les naseaux mous ; les pattes incommodes ploient, la boue jaillit. »¹⁰⁵³

À l'image de l'enfant Roulin, le monde est frappé d'incomplétude ; à cette fatalité répond le geste de Goya, la jouissance macabre du saccage : « [...] quelque chose qui coule un peu comme dans une toile mal peinte qu'on sabote à plaisir¹⁰⁵⁴. »

2. Peintures : terres de création

L'œuvre de Laurent Mauvignier investit également à sa manière les valeurs duplices de la terre : à rebours des images douloureuses d'une terre morbide aux allures de gouffre habité

¹⁰⁵⁰ Pierre Michon, *Vie de Joseph Roulin*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁰⁵¹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰⁵² Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, *op. cit.*, p. 127.

¹⁰⁵³ Pierre Michon, *Maitres et Serviteurs*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*

d'un cheval agonisant, on trouve dans *Histoire de la nuit* une pâte heureuse, glaise du monde recréé dans l'allégresse du partage et la vivacité toute enfantine d'Ida et Christine réunies. Ainsi, après l'atelier de peinture, celles-ci « s'étaient toutes les deux vautrées dans les couleurs acryliques avec lesquelles elles avaient peint¹⁰⁵⁵. » La scène évoque la jubilation des corps jetés dans cette boue – émulsion aqueuse mêlée de pigments terrestres – comme en la matière même du monde originel auquel se confondre : « – à pleines mains, avec les pieds, s'y jetant à la fin le corps entier, s'y roulant avec l'impression de nager dans une eau marécageuse et gluante¹⁰⁵⁶. » La peinture accueille en son onctuosité les joies mêlées d'Ida et Christine. À contre-pied des considérations sur la poix¹⁰⁵⁷, la terre adoucie par l'eau qui s'y est docilement incorporée prend ici une valorisation heureuse. Dans un développement consacré aux *eaux composées*, Gaston Bachelard signale qu'en « [...] bien des inconscients, l'eau est aimée pour sa viscosité¹⁰⁵⁸. » C'est de fait en son pouvoir d'*amalgamer* que l'eau recèle pour l'imagination une de ses fonctions démiurgiques prééminentes : par l'eau la terre prend les caractères d'une matière dont la substance permet toutes les unions et dont la souplesse se prête à toutes les métamorphoses. Ainsi, par la complicité que le jeu crée, Ida et Christine se *lient* merveilleusement : « Quand on a pu faire pénétrer l'eau dans la substance même de la terre écrasée [...] alors commence l'expérience de « la liaison », le long rêve de la liaison¹⁰⁵⁹. » Ce qui relie Ida et Christine se révélera du reste d'un grand prix pour les déroulements narratifs ultérieurs : l'union que proclame la matière est le ferment d'une entente qui permettra aux femmes de l'emporter à la fin du récit.

À l'inverse, la peinture est pour Bègue matière impossible qui dans ses mains se délite et s'effrite. L'heureux travail d'une pâte qui par l'œuvre de la main s'agglomère est refusé à Bègue qui se révèle furieusement impuissant et inapte ; le pouvoir de lier les matières lui fait défaut si bien qu'en ses mains l'alchimie n'opère pas et que les pigments redeviennent poussière :

« Il aimerait lui demander pourquoi il n'a jamais su peindre, pourquoi la couleur lui a toujours refusé de s'éclaircir, pourquoi lorsqu'il la maniait elle finissait toujours par s'assombrir, se salir, se décomposer sous ses doigts, pourquoi elle devenait bouillie et terre, pourquoi seul le dessin, parfois, lui faisait la grâce de lui ouvrir un horizon¹⁰⁶⁰. »

¹⁰⁵⁵ Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, op. cit., p. 42.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*

¹⁰⁵⁷ Cf. intra., Troisième partie : La création et ses revers, 2. La Terre b. Terres lourdes et profondes, 1. Les pays, le dur et le mou, 2. Terres fatales.

¹⁰⁵⁸ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, *Essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 122.

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*

¹⁰⁶⁰ Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, op. cit., p. 326.

Aux vivaces couleurs acryliques des peintures enfantines d'Ida répond la palette toujours assombrie de Bègue, et plus douloureusement encore la séparation incoercible des matières qui dit l'impossible union, l'impuissance à créer – voire l'impuissance dans le champ de la sexualité¹⁰⁶¹. Aussi, cette déliquescence d'une pâte défaite va logiquement de pair, dans le champ de la narration, avec le délitement des *liens* – en l'espèce ceux d'une fraternité infirme dont Bègue est la figure hébétée et victimaire. Ainsi qu'elle proclame la force qui relie Ida et Christine, la vérité matérielle de la peinture est si prégnante qu'on peut lire dans l'inaptitude de Bègue, par anticipation, l'échec programmé de l'entreprise des trois frères.

Aussi, en sa substantialité pâteuse et sa potentialité de figuration, la peinture essentialise en quelque sorte ce que le propos bachelardien énonce quant à la volonté à l'œuvre dans la rêverie modelante : « À l'objet gluant, mou [...] correspond, croyons-nous, la densité ontologique la plus forte de la vie onirique. Ces rêves qui sont des rêves de pâte sont tour à tour une lutte ou une défaite pour créer, pour former, pour déformer, pour pétrir¹⁰⁶². » Cette lutte pour créer trouve dans le livre son illustration la plus aboutie au sein du récit qui relate le processus grâce auquel Christine fait advenir les images. Par formes successives, par renoncements et repentirs, le tableau-palimpseste porte au jour une image dont l'achèvement procède des multiples ébauches successivement évanouies qu'elle sublime. Mimant la création de l'homme et de la femme¹⁰⁶³, œuvrant pour faire sortir la forme de l'ombre qui la hante, et la lumière des ténèbres où ils gisent, Christine endosse des aptitudes démiurgiques :

« [...] elle¹⁰⁶⁴ n'avait jamais pu imaginer que ce soit vrai ailleurs qu'en peinture, elle qui l'avait fait sur chaque toile qu'elle avait peinte, recouvrir et faire jouer la transparence, recouvrir jusqu'à ce qu'une forme apparaisse qui n'a rien à voir avec celles qui, du dessous, on rendu possible celle qui apparaît par superposition, glacis, enregistrant des strates et faisant mémoire de couches qui ne se laissent pas dissoudre tout à fait et remontent, vibrent en s'effaçant, en nourrissant l'image nouvelle de l'épaisseur de leur matière, et, à la fin, s'inclinent devant elle, lui laissant toute la place, dans la splendeur de son apparition¹⁰⁶⁵. »

Il faut à l'avènement de la figure – à la naissance de *la femme en rouge* – toute l'épaisseur de strates accumulées dont l'étagement, plutôt que d'assombrir la toile, bien au contraire participe d'un éclaircissement, d'une venue au monde qui est venue au *jour*. Le réseau des termes qui ont trait à la lumière – *transparence, glacis* – dit la dynamique heureuse à

¹⁰⁶¹ Cf. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière, op. cit.*, L'eau et la terre représentent pour le philosophe les principes sexués femelle et mâle.

¹⁰⁶² *Ibid.*, p. 123.

¹⁰⁶³ La création de l'homme et de la femme au septième jour, dans le récit biblique.

¹⁰⁶⁴ Christine.

¹⁰⁶⁵ Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit, op. cit.*, pp. 459-460.

l'œuvre dans le travail des mains de Christine. Terre-lumière, la peinture opère la grande réversion alchimique, elle arrache l'élément tellurique à ses caractères premiers de noirceur et de pesanteur pour donner vie et forme, en son éclat nouveau, au monde ainsi qu'à ses figures.

Chez Pierre Michon comme chez Laurent Mauvignier, la terre des peintres est matière en laquelle s'expriment les mouvements affrontés aux commencements du monde. La peinture y prend des valeurs contrastées. Pâte qui se délite et sacre l'inaccompli de vies défaites, la peinture est aussi acrylique colorée où lier heureusement ensemble les êtres et les choses. En l'agglomérat de l'eau et de ses multiples pigments la peinture est harmonie de la liaison, du *lien*. Elle proclame l'entente d'Ida et Christine ; tout comme elle sanctionne l'impuissance de Bègue empêché. Elle est aussi la substance d'une alchimie qui reverse les ténèbres en lumières et l'informe en corps apparu : alors la peintre trouve, de reprises en repentirs, par le travail réitéré d'images palimpsestes, la formule d'une (re)création heureuse.

3. POETIQUES DE L'EAU

a. Les eaux tristes

Avant d'offrir leur versant limpide et solaire aux représentations de la naissance du monde ; les eaux se présentent sur leur versant opaque comme la matière privilégiée de l'angoisse. Contre les valeurs virginales des eaux baptismales en lesquelles retremper l'univers les eaux charrient – en leur vague qui submerge, comme en leur marais qui avale, leur pluie qui accable ou leur inondation qui détruit –, tout un arroi d'inquiétants phénomènes. De la puissance manifeste du *tsunami* à l'invisible appétit des vases, l'eau est une matière dont les forces subversives ou corrosives disent du monde toute la négativité et de la création tous les revers. Ainsi l'œuvre de Laurent Mauvignier est dominée par les eaux tristes. *Autour du monde* file les images mélancoliques : de la vague noire qui monte et engloutit tout à l'océan aux sombres tréfonds, et jusqu'à la pluie battante qui fournit la toile de fond aux rêveries douloureuses, les eaux noires sont chez l'écrivain la matière privilégiée de l'angoisse. Le *tsunami* engloutit, les abysses abritent de monstrueuses créatures, l'averse accable. Le réseau des images de l'eau noire excède du reste le cadre du seul livre *Autour du monde*. *Des Hommes* raconte le sang noir versé et *Danse* rêve aux entours de la mort par noyade de Virginia Woolf les noirceurs des vases remuées. L'écriture de Laurent Mauvignier raconte en outre l'affrontement aux boues lourdes des marais. De cette inquiétude d'une eau noire qui avale, l'œuvre de Marie-Hélène Lafon est

aussi incidemment témoin : le fleuve est à Mo un repoussoir, tant son lit charrie dans l'ondolement de ses méandres et l'opacité de son flux tout un fond archaïque d'angoisse enfouie. Enfin l'eau est chez Jean Rouaud – comme la pierre dont pourtant elle se distingue si bien – un élément constitutif du paysage. Matière, l'eau est aussi chez l'écrivain des *Champs d'honneur* une *tonalité* qui teinte le monde : le nuage gris – comme est gris le granit – donne au pays sa couleur, son humeur, sa mélancolie. La côte donne sur la mer et le collège de Saint-Cosme révèle l'Atlantique dans l'encadrement de ses fenêtres. Au-dessus de cet espace dont l'étendue et le mouvement se prêtent si bien à la rêverie il y a le flot sans fin qui d'Ouest en Est – à rebours du soleil – se déverse du ciel : les entrées maritimes, ces dépressions qui inlassablement se succèdent et lâchent leur poids de pluie à l'entrée sur les terres. L'eau est alors tout à la fois un ciel qui s'effondre et un sol qui se dérobe, l'agent d'un univers qui se délite, mouvant et instable. Dans un même et répétitif mouvement, vagues, pluies et tempêtes battent le littoral, modèlent la nature et les villes de leur puissance d'érosion, imposent leur perpétuelle inondation, menacent de se répandre comme un déluge.

1. L'eau noire

Si la terre en ses tremblements et le feu en ses incendies travaillent également substantiellement le livre, *Autour du Monde* est avant tout un texte marqué par l'eau triste et mélancolique. L'écriture y est scandée par les images récurrentes de l'eau lourde et de son accablant pouvoir de mort. Comme dans l'œuvre de Marie-Hélène Lafon dans laquelle la nuit est dépeinte sous les traits d'une marée qui monte, l'écriture de Laurent Mauvignier y est dominée par cette substance douloureuse d'un monde où gît partout l'angoisse. *Autour du Monde* est le livre de l'eau noire¹⁰⁶⁶, de l'eau dont la puissance et le mouvement arbitraire imposent l'idée d'un monde chaotique. C'est l'ouverture du récit sur l'épisode du *tsunami* qui fixe le motif au seuil du livre. Le texte de Laurent Mauvignier dépeint la lame obscure en son mouvement désordonné ; dans le gigantisme qui l'anime l'eau est une puissance mortifère brute : « L'eau va étriller, écraser, déporter. L'eau va tout envahir. Se répandre, répandre sa marée noire de boue. L'eau et la vitesse, la vitesse de l'eau pour tout engloutir. L'eau se renforçant des obstacles, se rengorgeant de la résistance¹⁰⁶⁷. » Outre qu'elle est une force

¹⁰⁶⁶ Outre d'autres textes travaillés ici, on peut également se référer à *Danse*, texte inédit sur la mort Virginia Woolf : « [...] le courant très lent dont le débit est à peine brouillé par la vase qui remonte parce que quelqu'un vient troubler la quiétude de la rivière, quelque chose s'agite et se transforme, quelque chose, seulement la boue qui refait surface des profondeurs où pendant longtemps elle put croire qu'on la laisserait endormie, calme, noire, mais non [...] », Laurent Mauvignier, Karine Germoni et Jacques Dürrenmatt, (dir.), *op. cit.*, p. 225.

¹⁰⁶⁷ Laurent Mauvignier, *Autour du monde*, *op. cit.*, p. 37.

d'envahissement, l'eau est dépeinte en une longue métaphore filée digestive. Monstrueuse et orgiaque elle avale le monde qu'elle recouvre et découvre en ses flux et reflux¹⁰⁶⁸. Partant, l'eau noire se confond avec le corps humoral ; elle devient humeur noire, mélancolie. Yûko sauvée *in extremis* des eaux est grevée de noirceur, son corps mêlé au liquide opaque : « [...] elle vomira et pissera encore pendant des jours le liquide noirâtre et salé qu'elle aura bu des heures durant [...] et qui se sera imprégné jusqu'à si loin en elle. »¹⁰⁶⁹ Le monde impose sa noirceur jusqu'aux tréfonds d'un corps qui a entrevu la mort et demeure secoué, en ses spasmes et ses hoquets, de ce mouvement incoordonné et despotique qui est la nature même de l'univers, tout entier éprouvé comme catastrophe¹⁰⁷⁰.

Loin de se cantonner à ce seul épisode inaugural, le motif de l'eau noire et agitée revient et hante les destinées des protagonistes qui aux quatre coins du monde se relaient pour filer la narration du livre-recueil. La première suture d'*Autour du monde* relie ainsi l'évocation du Japon de Yûko à celle d'une croisière en mer du Nord. L'image photographique qui lie les deux premiers récits est celle du sillage qu'un navire laisse dans la mer sombre¹⁰⁷¹ tandis que le texte mentionne que là aussi comme sur la côte est du Japon « [...] la mer est une masse au noir profond [...] »¹⁰⁷². Ce deuxième fragment, qui se déroule à bord de l'*Odyssée*, file la rêverie d'un inquiétant monde sous-marin : « [...] la présence du néant, là, sous ses pieds, oui, la noirceur sous ses pieds, les monstres marins, l'épaisseur et glauque et si profonde, si sauvage, si froide, si hostile¹⁰⁷³. » Le monde se donne comme une profondeur où gît sombrement une présence informe, où grouillent dans des mouvements chaotiques d'inquiétants animaux inconnus. Dans ses symboliques couplées, l'eau draine ensemble les deux grands ferments d'angoisse que sont le noir et l'animé¹⁰⁷⁴. Filant les images, le récit continue son évocation des eaux mélancoliques dans le fragment qu'il consacre à Alec et Jaycee. Sur la route de la clinique où il va visiter Jaycee internée, Alec est pris dans un embouteillage. C'est là – « [...] sous une pluie battante qui écrase le pare-brise et le bitume de pointes noires percutantes comme des billes d'acier [...] »¹⁰⁷⁵. » – que s'ordonne la douloureuse méditation du personnage qui se

¹⁰⁶⁸ « L'eau qui monte. Qui avale et prend tout. », *ibid.*

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰⁷⁰ La noirceur travaille si activement les images qui dépeignent le *tsunami* que même le terrarium volant en éclats *ne répand que de la boue sombre* : « explosera en milliards d'étoiles de verre et le fracas ne sera rien parce que le verre n'aura pas le temps de voler en éclats, il n'y aura pas d'éclats – ou alors seulement de boue, de noir [...]. », *ibid.*, p. 25

¹⁰⁷¹ Cf. *ibid.*, p. 41. Crédit photographie Jacques et Claudine Charpentier.

¹⁰⁷² *Ibid.*, p. 40.

¹⁰⁷³ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰⁷⁴ Cf. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, pp. 75-78.

¹⁰⁷⁵ Laurent Mauvignier, *Autour du monde*, *op. cit.*, p. 293.

souvent pour tenter de comprendre où s'est brisé le cours de la vie de Jaycee¹⁰⁷⁶. Plus loin Laurent Mauvignier dépeint la mélancolie¹⁰⁷⁷ de Giorgio qui « [...] sent une vague de tristesse monter en lui et qui charrie dans son eau noire des débris de sa vie¹⁰⁷⁸, l'image de sa femme et de ses enfants [...]»¹⁰⁷⁹. » Enfin si *Autour du monde* est des récits de l'auteur celui qui met en œuvre avec la plus grande intensité et la plus constante continuité les évocations de l'eau triste, on trouve ailleurs de ces mêmes images douloureuses ; ainsi de *Des Hommes*, lors de la découverte du corps sans vie du médecin supplicié : « Le lendemain, on avait retrouvé des traces de pataugas dans le sol et une flaque énorme d'un sang noir comme du mazout, puis le corps sans vie dans une combinaison bleu pétrole d'un gars du coin qu'on connaissait bien¹⁰⁸⁰. » Des humeurs de Yûko vomissant un liquide noirâtre à Alec qui se fait du mauvais sang, et jusqu'à cette flaque énorme au milieu de l'assemblée médusée des *Hommes*, l'eau est avant tout chez l'écrivain la matière en laquelle la vie s'engloutit. Aussi, Laurent Mauvignier travaille subtilement les valeurs élémentaires à leurs points de jonction : dans ce mazout qui tôt vire au bleu pétrole l'eau sombre du monde est si assurément macabre qu'elle en devient inflammable, capable alors de mettre en branle des soldats dans la violence vengeresse de la guerre.

2. La boue

Comme chez Pierre Michon le motif de la boue travaille puissamment l'écriture de Laurent Mauvignier. Force accablante et associée à l'empêchement, l'eau mêlée de terre est symptôme d'une régression élémentaire¹⁰⁸¹ mortifère vers un état des matières confondues. On la trouve dans *Des Hommes* – alors associée à une marche difficile, entravée¹⁰⁸² – ainsi que dans *Apprendre à finir* où il nous est donné à voir la songerie morbide du personnage, un

¹⁰⁷⁶ et puisqu'il ne parviendra pas jusqu'à elle « [...] [t]ant pis si le ciel est noir et plombé, tant pis si un rideau de nuages se déchire sur l'horizon et déverse cette pluie couvrant d'un bruit métallique et puissant le moindre son. », *ibid.*, p. 296.

¹⁰⁷⁷ Les valeurs recourent celles de la liquidité humorale, de l'humeur noire.

¹⁰⁷⁸ L'image est appuyée un peu plus loin : « Comme si c'était à cause de lui, le passé, que les vieux étaient si lourds et si lents à se déplacer, à force de se déposer comme un limon, dans toutes les strates du corps. » Laurent Mauvignier, *Autour du monde*, *op. cit.*, p. 283.

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*, p. 282.

¹⁰⁸⁰ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, *op. cit.*, p. 154.

¹⁰⁸¹ On trouve en revanche chez Marie-Hélène Lafon, dans la citation en exergue des *Sources* empruntée à Jean Giono, l'imaginaire régressif d'une boue heureuse, associée aux valeurs positives de la source : « Le voilà. Il se vautre sur l'eau. la boue est contre son ventre. [La fraîcheur le traverse d'outre en outre, de son ventre à son échine. [Il mord la source. Jean Giono, *Colline* », Marie-Hélène Lafon, *Les Sources*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁸² « [...] j'ai marché pendant des heures dans la campagne et jamais j'ai trouvé que la boue c'était mieux que la pierraille, crois-moi, à ce moment-là, non, et la boue, les bottes, l'humidité et la lourdeur des champs, comment ça s'enlise [...] », Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, *op. cit.*, p. 230.

éboueur de profession qui espère tristement le pourrissement des fleurs dans leur vase¹⁰⁸³. Pourtant, le grand récit de la boue marécageuse se situe dans *Continuer*. Sibylle et Samuel, sur un plateau cerclé du cirque de glaciers qui fondent, se retrouvent peu à peu pris au piège :

« Et puis lentement, doucement, l'eau s'infiltré, s'imbibe, le sol de vient mou – herbes, cailloux, terres, un limon spongieux qui enflé et se transforme lentement, se nourrissant, se gonflant, se colorant jusqu'à ce qu'un marécage s'étende, tentaculaire et profond, engloutissant dans son fond de vase tout ce qui veut l'emprunter. »¹⁰⁸⁴

Comme chez l'auteur d'*Abbés* qui peuple les eaux de Saint-Michel-en-l'Herm de mille cadavres d'animaux digérés par la vase, le récit convoque un réseau métaphorique cohérent que sous-tend une présence animale informe et goulue, bouche énorme ouvrant la terre comme un grand estomac. La boue est chez les deux auteurs « ce qui vous avale, vous digère, vous emporte dans l'ignominie profonde d'un monde de plis intestinaux¹⁰⁸⁵. » Jean-Pierre Richard, dans l'étude qu'il consacre à *La Souterraine* de Christophe Pradeau, caractérise ainsi la rêverie qui ancre le danger dans une intimité traîtresse de la matière : « On pourra rêver une force qui n'attaquera plus de face, ni par son alentour, la forme du corps menacé, mais qui, changeant d'orientation, voudrait l'attirer à elle, et comme l'aspirer, l'entraîner dans sa propre profondeur. C'est le motif, très puissant, de la boue [...]»¹⁰⁸⁶. » De fait, les récits de Laurent Mauvignier et de Christophe Pradeau sont nettement apparentés, puisque l'un et l'autre racontent la traversée d'un pré traîtreusement marécageux. L'eau y est pareillement associée à une force d'embourbement à laquelle il faut opposer l'énergie vitale du mouvement qui est le mot d'ordre du titre du livre, *Continuer*¹⁰⁸⁷ :

« Verbe hautement significatif¹⁰⁸⁸ dans sa polysémie puisqu'il appartient au vocabulaire de l'hygiène sportive mais dit surtout en même temps la nécessité de se désembourber, ce qui est le message de tout le roman. Il s'agit en effet pour Sibylle de s'arracher à tout ce qui la tire vers le bas et vers l'arrière, l'englué, brisant désirs et élans. Et l'on est bien sûr invités à lire aussi comme une parabole ce qui constitue dans tous les sens du terme le morceau

¹⁰⁸³ « Qu'elles pourrissent, jaunes, que l'eau aussi devienne boue, jaune et puante et presque évaporée dans le vase, je verrais la boue que ça ferait contre le verre, avec l'odeur des tiges qui se déchireraient en fibres jaunes, marrons, et les fleurs, les pétales, les couleurs mortes, pourries, rabougries comme des peaux qui n'auraient plus qu'à s'écraser sur le sol pour être piétinées, rongées, et tomber en poudre sous les talons des autres [...]. », Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, op. cit., p. 17.

¹⁰⁸⁴ Laurent Mauvignier, *Continuer*, op. cit., p. 114.

¹⁰⁸⁵ Jean-Pierre Richard, *Pêle-mêle*, Lagrasse, Verdier, 2009, p. 73.

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*

¹⁰⁸⁷ Chez Christophe Pradeau, c'est la force physique d'un père (« [...] la solidité corporelle, la fermeté d'un père qui échappe à l'attraction de la mollesse. », Jean-Pierre Richard, *Pêle-mêle*, op. cit., p. 73.) tandis que chez Laurent Mauvignier c'est la détermination d'une mère qui arrache l'enfant à la boue : « Sibylle comprend que faire du sur-place c'est s'embourber, la boue est le danger, non, il faut continuer, il faut aller plus vite, le plus vite possible [...] », Laurent Mauvignier, *Continuer*, op. cit. p. 115.

¹⁰⁸⁸ Sylvie Vignes cite juste auparavant le texte de Laurent Mauvignier : « [...] il faut aussi se décrasser pour de bon. », *ibid.*, p. 139.

de bravoure du roman : les superbes pages où Sibylle, Samuel et leurs chevaux luttent pied à pied, quatre heures durant, pour échapper à la succion mortifère d'un terrain marécageux¹⁰⁸⁹. »

Sylvie Vignes relève ainsi que le livre est ordonné par *l'art de la fugue en avant* qui répond à cette nécessité pour la mère et le fils de « [...] s'arracher à cette mélasse qui les avale [...] »¹⁰⁹⁰. », cette matière visqueuse et froide qui comme l'eau noire mais avec de surcroît l'entêtement d'une glue lourde gagne tout¹⁰⁹¹. De manière remarquable, la sortie de la boue se fait par la séparation nette de l'eau et de la terre¹⁰⁹². Le texte fait alors écho à la volonté d'Èble de faire naître des marais la droite mer et la terre cultivable, distinctes et séparées¹⁰⁹³. Chez l'auteur de *Continuer*, ainsi que chez celui d'*Abbés* les eaux claires n'apparaissent qu'une fois franchi ou asséché le marais ; et les matières dures, fortement valorisées – socs de charrues ou pierres pointues¹⁰⁹⁴ – font alors pendant à la mollesse de la boue.

3. *Le fleuve noir*

Si les eaux noires dominant très largement les valeurs symboliques de l'eau chez Laurent Mauvignier, on ne trouve chez Marie-Hélène Lafon qu'incidemment une eau lourde et triste, sans transparence et sans clarté. Le fleuve qui coule dans *Mo* charrie même d'abord pour Jo les valeurs d'une eau baptismale en laquelle se retremper avant d'apparaître à Mo comme le support d'une rêverie d'angoisse : « Mo [...] pensait à des serpents fantastiques et luisants. Il se tenait en maillot au bord de la coulure sombre¹⁰⁹⁵. » Cette image inquiétante est l'écho d'un souvenir douloureux, celui d'un début de noyade¹⁰⁹⁶ qui convoque un sentiment d'extrême pesanteur : « [...] Mo s'était laissé couler d'un bloc, il était mou comme un poisson mort, il pesait mille fois, dix mille fois, dix mille¹⁰⁹⁷. » Rejoignant l'imaginaire de la chute qui clôt le livre, Mo fait dans le fleuve l'expérience de la mort : son corps privé de volonté est tout à la

¹⁰⁸⁹ Sylvie Vignes, « Continuer : l'art de la fugue en avant », *Écrire le contemporain, sur l'œuvre de Laurent Mauvignier*, Michel Bertrand, Alberto Bramati, (dir.), *op. cit.*, p. 112.

¹⁰⁹⁰ Laurent Mauvignier, *Continuer*, *op. cit.*, p. 115.

¹⁰⁹¹ « [...] des plaques gluantes, noires, des paquets de boue collés sur les visages, les mains, les doigts poisseux, les crins des chevaux et le corps en entier, les vêtements constellés de taches, des relents de corps putrides [...]. », *ibid.*, p. 116

¹⁰⁹² « Et alors, pour faire le tour de la cuvette il faudra traverser un bras d'eau – mais cette fois ce bras est vif, l'eau est claire, limpide, elle roule sur un lit de cailloux qu'on peut apercevoir, parfaitement arrimé au sol. », *ibid.*, p. 118.

¹⁰⁹³ Cf. Florian Préclaire, « Écrire au Troisième jour », *Pierre Michon, la Lettre et son ombre*, textes réunis par Pierre-Marc de Biasi, Agnès Castiglione et Dominique Viart, *op. cit.*

¹⁰⁹⁴ « [...] on regarde avec envie les pierres pointues et osseuses, trop saillantes, on rêve de s'esquinter les pieds sur la terre ferme [c'est nous qui soulignons]. », Laurent Mauvignier, *Continuer*, *op. cit.*, p. 116.

¹⁰⁹⁵ Marie-Hélène Lafon, *Mo*, *op. cit.*, p. 56.

¹⁰⁹⁶ « Eaux délicieuses, eaux dangereuses : tout bain représente un risque de noyade. », Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation, Stendhal, Flaubert*, Paris, Seuil, 1954, rééd. coll. Points, 1970, p. 161.

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*

fois accablé de lourdeur et de passivité. En outre, le réseau métaphorique qui affecte la description du fleuve lors des escapades avec Maria file l'imaginaire morbide¹⁰⁹⁸ et fait sourdre du lieu un pesant sentiment de malaise qui augure de la chute à venir : « Mo n'aurait pas su dire autrement, le fleuve avait une peau pâle, comme une personne malade, et on sentait sa puissance de bête énorme¹⁰⁹⁹. » Blême, voire livide, le fleuve convoque pour Mo une présence monstrueuse et instille l'idée d'un devenir tragique.

4. Inondations

Chez Jean Rouaud, ainsi que chez Laurent Mauvignier, l'eau est avant tout l'élément de l'angoisse, de la substance défaite. Ainsi dans *Des hommes illustres*, l'eau se présente comme l'antithèse stricte de la pierre qui en sa concrétion solide incarne la figure paternelle. Associée à l'oubli, à la décomposition, l'eau est une force érosive qui s'oppose intrinsèquement au système des valeurs paternelles :

« Au lieu que l'eau coule, oublieuse de sa source, manque à sa parole donnée, engloutit, efface les traces, inonde, oxyde, détériore, l'eau ne supporte rien – ou alors, tel hiver un peu rude, le pas alternatif et balancé d'un patineur sur un lac gelé. Peut-être dans ces conditions eût-il aimé la banquise, cette mer tangible, maîtrisée, qui emprisonne dans ses strates de neige accumulée au fil des siècles des piles d'annales fossiles [...]»¹¹⁰⁰.

Matière de l'origine perdue, de la source oubliée, l'eau est traîtresse à son histoire. Sans constance et sans confiance, *oublieuse de la parole donnée* comme le serait un homme de peu de poids, l'eau défait le monde, et brouille la piste par laquelle remonter le temps. Contre la verticalité heureuse de *Jo le dur*, à revers de l'érection virile des menhirs et de la force droite d'Atlas, l'eau est substance d'une infinie *mollesse*, d'un coupable abandon : elle ne se tient pas et ne tient rien. Elle ne se rachète supposément aux yeux du père que sous sa forme solide – alors cristallisée, mue en banquise, elle prend les caractéristiques de la pierre et l'épaisseur géologique de strates, ce qui lui confèrent la possibilité de figurer nettement le temps.

¹⁰⁹⁸ L'image travaille exactement à rebours des valeurs de celle de Flaubert à laquelle elle ressemble si étroitement : « Le [...] serpent dont le corps mime l'ondulation de la vague et symbolise si souvent chez Flaubert la sinuosité molle du désir. [...] Serpent, rivière dans la rivière. Le serpent de *Salammbô* rappelle plus directement encore la divinité lunaire : dans un même climat laiteux reptilité, flexibilité, viscosité se rejoignent pour une promesse d'adhérence totale à la caresse liquide. », Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation, Stendhal, Flaubert, op. cit.*, p. 157. L'angoisse associée aux images du fleuve dans *Mo* trahit ainsi sa source qui est d'ordre sensuel, ou sexuel ; ce que confirme par ailleurs la scène qui suit directement et qui dépeint Maria ainsi : « [...] le tissu du pantalon noir brillait et se tendait autour des cuisses [...]. », Marie-Hélène Lafon, *Mo, op. cit.*, pp. 115-116. Du fleuve *sombre* évoquant un serpent *luisant* au pantalon *noir* qui *brille* épousant les cuisses de Maria, l'apparement des images fait remarquablement signe vers le motif vrai de l'angoisse de Mo.

¹⁰⁹⁹ Marie-Hélène Lafon, *Mo, op. cit.*, p. 115.

¹¹⁰⁰ Jean Rouaud, *Des Hommes illustres, op. cit.*, p. 13.

Aussi, agent d'un brouillage, l'eau est au seuil de l'œuvre la force dialectiquement affrontée à l'écriture : c'est une lutte contre l'eau qui ouvre le premier des récits *du cycle des origines*. La pluie diluvienne qui s'abat sur la 2CV cahotante du grand-père à l'*incipit* des *Champs d'honneur* rejoue la scène du déluge et proclame avec elle la menace d'un engloutissement du monde. La pluie atlantique, corrosive et aveuglante, formant rideau, jette l'univers dans l'informe. Le monde est si bien sens dessus dessous du reste, que le tonnerre céleste se mue en clameur abyssale : « La pluie s'affalait sur la capote dont on éprouvait avec inquiétude la précarité, tonnerre roulant, menaçant, qui résonnait dans le petit habitacle comme un appel des grands fonds¹¹⁰¹. » L'eau tombant du ciel est une mer agitée, la voiture un frêle esquif : « Quand il pleuvait à verse, ce qui ne constitue pas une anomalie au bord de l'Atlantique, la 2CV ballottée par la bourrasque, ahanant contre le vent, prenant l'eau de toutes parts, tenait du caboteur délabré embarqué contre l'avis météo sur une mer trop grosse¹¹⁰². » Sur la route la navigation se fait compliquée, la submersion menace. C'est une angoisse d'être happé, englouti, annihilé qui prend forme dans les images du texte ; cependant que le grand-père, au gouvernail, ne peut qu'aller cahin-caha sur cette nationale faite océan.

Avec moins d'emphase et de violence la menace de la corrosion lente, du travail méticuleux de l'eau dans l'habitacle est de même nature que celle de la pluie au-dehors : on risque la noyade brutale dans l'eau *violente* et le lent pourrissement de l'eau *patiente*. L'eau est la matière qui arrache à l'innocence, instille le sentiment morbide d'une finitude : « C'est en subissant la loi de tels petits faits obtus¹¹⁰³ que l'enfance bascule, morceau par morceau, dans la lente décomposition du vivant¹¹⁰⁴. » Aussi, l'image d'une eau guerrière, belliqueuse, érosive à force de volonté, apparaît dans *Le Monde à peu près*, où le récit des années de pension propose comme toile de fond la rumeur océane. Sans relâche la mer charge le pensionnat de ses rouleaux et assaille les fondations :

« Pendant ce temps, en contrebas, la mer inlassablement lançait ses rouleaux contre les brise-lames de béton, agonisant sur la plage et se retirant dans un frémissement de coquillages pilés avant de revenir à la charge, jamais découragée, toujours grosse de fureurs contenues, le front blanc de la vague partant à nouveau à l'assaut des galets [...]»¹¹⁰⁵.

L'image d'une eau en contrebas menaçant la solidité de l'édifice augure du récit plus tardif de l'inondation du sous-sol du magasin. Mais avant cette eau sournoise et lente qui

¹¹⁰¹ Jean Rouaud, *Les Champs d'honneur*, *op. cit.*, pp. 11-12.

¹¹⁰² *Ibid.* p. 11.

¹¹⁰³ Le narrateur désigne ici l'opiniâtreté de l'eau qui pénètre l'habitacle de la 2CV.

¹¹⁰⁴ Jean Rouaud, *Les Champs d'honneur*, *op. cit.*, pp. 11-12.

¹¹⁰⁵ Jean Rouaud, *Le Monde à peu près*, *op. cit.*, p. 118.

gagnera et gangrènera les fondations sur lesquelles se tient Anne, c'est un paysage violemment animé que l'écrivain dépeint. La scène prend même les nuits d'orage des accents mythologiques de coalition divine ; dans le déferlement des forces jointes du ciel et de la mer – on devine Zeus et Poséidon derrière l'évocation de l'auteur – l'eau fait résonner sa force : « Le vacarme est énorme qui entremêle le grondement de la mer, le roulement du tonnerre, les éclairs zébrant le dortoir [...]»¹¹⁰⁶. » Le narrateur éprouve cette présence comme un ennemi au travail, harassant sa confiance, émoissant sa volonté, défaisant son courage : l'eau est le réel lui-même qui frappe à la fenêtre – *cingle les vitres*¹¹⁰⁷ – et les intempéries sont assimilées à des humiliations, à la malveillance fondamentale d'un monde hostile ; aussi l'eau est-elle la condition humaine que ne tient qu'imparfaitement à distance la rêverie amoureuse nocturnement fantasmée¹¹⁰⁸.

Le caractère morbide de cette eau sombre percole du reste dans l'œuvre entière. Poursuivant son travail de sape, avivant sa force térébrante, concurrençant la détermination maternelle, l'eau ressurgit dans les dernières pages de *Pour vos cadeaux*. C'est alors une eau souterraine – une eau qui monte et inonde la cave, détruit la marchandise, met à mal l'opiniâtreté d'Anne. Au point que celle-ci, inaltérable jusqu'alors en dépit du nombre des années, se trouve pour la première fois submergée : « Mais imperméable, pas tout à fait : bientôt, à la suite de pluies abondantes, c'est l'eau qui envahit son sous-sol, endommageant une partie de sa marchandise, et c'est comme si de ce moment ses ultimes défenses avaient sauté¹¹⁰⁹. » L'eau boueuse, altérée, projette des connotations d'inquiétante opacité. Elle travaille la fêlure qui se voit agrandie, livre à l'angoisse insomnante et s'associe dans le récit, par sa liquidité morbide à ce sang pâle et maladif qui envahit le corps de la mère dans les tous derniers temps de sa vie. Des premières pages à la clôture d'un cycle, l'eau charrie donc les connotations négatives d'une force contraire.

L'écriture de Laurent Mauvignier convoque le motif de l'eau noire sous toutes ses formes et signale par là même l'inquiétude qui travaille les hommes tout autour du monde : cette humeur sombre, ce sang d'encre qui peut aussi sourdre dans la guerre comme un sang noir. Matière mêlée d'avant la séparation élémentaire, la boue est la substance de la régression

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 120.

¹¹⁰⁷ *Ibid.*

¹¹⁰⁸ « Et, ce soir, j'ai une invitée : la sœur de mon camarade m'a rejoint dans une cabane en planches bâtie tout exprès au sommet d'un arbre planté au milieu d'une île où, retirés du reste du monde, nous pouvons nous blottir l'un contre l'autre. », Jean Rouaud, *Le Monde à peu près*, *op. cit.*, p. 120.

¹¹⁰⁹ Jean Rouaud, *Pour vos cadeaux*, *op. cit.*, pp. 175-176.

et elle est un péril : Sybille et Samuël trouvent dans les hautes vallées kirghizes un pré marécageux dans lequel ils manquent de se retrouver pris. La scène, édifiante, se retrouve diversement chez Pierre Michon – qui de la baie de Saint-Michel en l’Herm à la baie de Somme s’attache bien souvent aux paysages de marécages –, et dans *La Souterraine* de C. Pradeau que commente Jean-Pierre Richard. L’argile sombre enlise si bien que la mère et le fils éprouvent toute la force d’engloutissement larvée dans la terre mêlée d’eau. C’est bien du reste au risque d’être happés – par les discours de haine et le mépris des autres qui sont l’envers d’un désamour de soi, par la blessure d’un deuil inachevé – que l’un et l’autre sont confrontés. Chez Marie-Hélène Lafon le fleuve aussi reflète les paysages intérieurs et la même eau qui est à Jo bain de Jouvence est à Mo un repoussoir monstrueux. Enfin dans le champ des valeurs substantielles de l’écriture de Jean Rouaud, l’eau endosse comme chez l’écrivain de *Continuer* très majoritairement les caractères accablants d’une matière mortifère : c’est par elle qu’advient le monde s’affirme comme contraire, en une hostilité toujours recommencée.

b. La mêlée élémentaire

Aussi, Jean Rouaud et Laurent Mauvignier ont en partage de figurer tous deux des scènes où les quatre éléments se mêlent. Dans cette collusion des substances qui rejoue l’origine en son Chaos, les deux écrivains disent l’accablement mortifère soit d’une psyché hantée par l’après-coup d’un attentat, soit d’un monde en proie dans la guerre à l’expérience de son anéantissement. Dans ces deux récits qui articulent l’évocation de la violence aux désordres de la matière amalgamée et abâtardie de l’origine indistincte, la boue est présente et prégnante : c’est l’agrégat de la terre et de l’eau qui signe l’imaginaire morbide. Partant, l’air et le feu achèvent d’offrir une vision apocalyptique dans laquelle la fin du monde touche aux limbes inhospitaliers de son aube.

1. *Le Chaos des tranchées*

Dans les dernières pages des *Champs d’honneur*, ruisselant dans le paysage des tranchées qui ensevelissent le grand-père, mêlée à la terre et faite boue, l’eau prend des valeurs morbides, accablantes. Elle se mêle à l’évocations de la nuit et de la mort dans la description du champ de bataille : « Paysage de lamentation, terre nueensemencée de ces corps laboureurs, souches noires hérissées en souvenir d’un bosquet frais, peuple de boue, argile informe de

l'œuvre rendue à la matière avec ses vanités [...]»¹¹¹⁰. » Le champ est métamorphosé en cimetière – chez Jean Rouaud l'argile n'est pas la riche terre organique fertile mais une substance macabre¹¹¹¹ pour une semence stérile et un labour sans suites. La référence à la Création biblique est du reste explicite, et l'*Œuvre* défaite est rendue à l'archaïque qui la précède, au noir chaos de la matière *première*, indémêlable et mêlée. Revenue avant la séparation élémentaire l'écriture installe l'origine entachée comme figure fondatrice face à quoi l'eau lavante¹¹¹² ne peut rien. De fait, mue en flot hyperboliquement corrosif, elle participe à plein du délitement :

« [...] avec la pluie interminable qui lave et relave la tache originelle, transforme la terre en cloaque, inonde les trous d'obus où le soldat lourdement harnaché se noie, la pluie qui ruisselle dans les tranchées, effondre les barrières de sable, s'infiltre par le col et les souliers, alourdit le drap du costume, liquéfie les os, pénètre jusqu'au centre de la terre, comme si le monde n'était plus qu'une éponge, un marécage infernal pour les âmes en souffrance [...]»¹¹¹³. »

Cumulant les valeurs tristes la phrase déploie tout le spectre des régimes nocturnes de l'image. La vision d'enfer¹¹¹⁴ récite une fin du monde qui fait écho à son commencement. À cette boue qui lie la terre et l'eau s'ajoute en outre l'air empoisonné, couleur pistache, du gaz – « le brouillard chloré rampe dans le lacs des boyaux, s'infiltre dans les abris »¹¹¹⁵. Enfin le feu tombant du ciel – « ciel tonnante ensanglanté de paraboles de feu »¹¹¹⁶ –, complète le paysage de confusion élémentaire. À la partition inaugurale des substances que les cosmogonies ordonnent usuellement répond dans l'anéantissement l'image singulièrement régressive d'une recombinaison élémentaire. 1916 prend l'allure d'un univers fantasmagorique paysageant ensemble la fin et l'origine ; Jean Rouaud établit du reste explicitement le lien entre le Chaos de l'origine et les tranchées. Le commencement du monde est un brouillard de gaz irrespirable

¹¹¹⁰ Jean Rouaud, *Les Champs d'honneur*, op. cit., p. 151.

¹¹¹¹ Chez Gaston Bachelard, l'argile est donnée comme une union heureuse de l'eau et de la terre, un principe originel de fécondité, contrairement à l'évocation de Rouaud dans laquelle l'argile prend la valeur d'une matière régressive qui tend vers l'informe. « L'argile aussi sera, pour bien des âmes, un thème de rêveries sans fin. L'homme se demandera sans fin de quel limon, de quelle argile il est fait. Car pour créer il faut toujours une argile, une matière plastique, une matière ambiguë où viennent s'unir la terre et l'eau. Ce n'est pas en vain que les grammairiens discutent pour savoir si argile est masculin ou féminin. Notre douceur et notre solidité sont contraires, elle demande des participation androgynes », Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 129.

¹¹¹² Cf. Roland Barthes, « Saponides et détergents », *Mythologies*, op. cit., pp. 36-38 et les vertus de l'eau lustrale chez Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., pp. 153-171

¹¹¹³ Jean Rouaud, *Les Champs d'honneur*, op. cit. 151-152.

¹¹¹⁴ *Ibid.* p. 150.

¹¹¹⁵ *Ibid.*, p. 148.

¹¹¹⁶ *Ibid.*, p. 151

semblable au lakis des boyaux noyé d'un nuage chloré : « l'aube de méthane des premiers matins du monde n'était pas hospitalière¹¹¹⁷. »

2. Le rêve

De cette polarisation négative d'une mêlée élémentaire, l'œuvre de Laurent Mauvignier est pareillement témoin. Il est ainsi dans *Continuer* un passage remarquable en ce qu'il met en scène, en une succession étroitement rapprochée, les valeurs les plus sombres des quatre éléments. La rêveuse, Sybille, y manifeste que l'imaginaire opère une régression vers le moment chaotique des commencements, qui voit intriqués l'eau, l'air, la terre et le feu. Avant que la partition du ciel et de la terre ne s'opère, et que le monde ne soit symboliquement créé par l'ordonnement d'un haut et d'un bas – d'une terre solide distincte de l'éther vaporeux, ou d'une lumière à quoi les ténèbres s'opposent –, c'est à cet état confus d'un univers indistinct en lequel coexistent tous les caractères antithétiques de la matière que le rêve douloureux ramène Sybille. Le paysage est d'abord marqué par l'eau de pluie¹¹¹⁸, puis par la terre dure des pierres¹¹¹⁹ (« les gravats se multiplient, des pierres, comme des morceaux de lave brune. Elle en prend une, c'est froid, ça ne pèse rien¹¹²⁰. ») qui ouvrent sur un paysage d'incendie : « Elle trébuche sur les morceaux de lave, il y en a de plus en plus, puis des morceaux de fer, tordus, explosés, des tissus, des vêtements brûlés, noirs, une odeur de brûlé – des pneus brûlés ? de la chair ? du plastique ?¹¹²¹. » Le cheminement de la rêveuse fait croître à mesure le sentiment d'angoisse : des billes de pluie aux gravats multipliés, et jusqu'à l'hypothèse d'une chair brûlée, la scène de désastre précise peu à peu son objet, puisqu'elle réfère à l'attentat du métro Saint-Michel dans lequel Gaël, le premier amour de Sybille, a été tué. Les gravats amoncelés, les morceaux de fer tordus et l'odeur des choses calcinées reforment dans l'espace du rêve le tableau de l'attentat. Enfin un oiseau immense apparaît qui projette son ombre et semble emporter une âme dans son souffle, en un tourbillon qui va s'élevant : « [...] un oiseau gigantesque et cette fois, cette fois seulement, lorsqu'une ombre très large s'étend au-dessus d'elle, une masse blanche qui la recouvre et un tourbillon d'air, de vent, un souffle, c'est là qu'elle a peur¹¹²². » Le réseau des images reprend effectivement en son fil déroulé le versant

¹¹¹⁷ *Ibid.* p. 148.

¹¹¹⁸ « Le cheval avance au trot sur l'asphalte, la route est encore brillante de pluie, les fossés sont humides, les arbres dégorgent de gouttes d'eau grosses comme des billes. », Laurent Mauvignier, *Continuer, op. cit.*, p. 102.

¹¹¹⁹ Celle-là même qui blesse Sybille dans l'éboulis de sa chute.

¹¹²⁰ Laurent Mauvignier, *Continuer, op. cit.*, p. 102

¹¹²¹ *Ibid.*, p. 103

¹¹²² *Ibid.*

sombre des symboliques élémentaires propres à l'œuvre de Laurent Mauvignier. Voisinant des fossés humides en lesquels on risque de s'embourber, arpentant des éboulis de pierres dans lesquels on manque tomber, jouxtant le feu destructeur des guerres et des bombes, éprouvant le souffle froid de la mort qui porte au ciel une âme envolée, Sybille s'affronte dans un scénario étroitement rapproché à tous les périls de la matière.

Dans les *Champs d'honneur*, Jean Rouaud dépeint les tranchées sous les traits de matières amalgamées par la violence des hommes – le feu des bombes, le gaz chloré, la terre qui prend et la pluie qui tombe – ; cependant que chez Laurent Mauvignier c'est dans l'espace onirique que Sybille est confrontée aux réminiscences du passé et à la négativité des substances. La scène de rêve dont le récit nous est donné manifeste ainsi successivement toutes les valeurs douloureuses élémentaires de l'écrivain. La rêveuse doit successivement s'affronter à la boue triste des fossés, à l'amoncellement des rochers, à l'odeur de brûlé et à l'ombre portée d'un oiseau de mauvais augure. Par la collusion même des quatre éléments dans un scénario si serré, Laurent Mauvignier fait signe vers la force de régression qui travaille l'imaginaire de son personnage, symptôme d'une puissante angoisse. Si dans sa fugue en avant Sybille franchit avec son fils le gué de vase, elle est néanmoins rattrapée au terme du récit par l'éboulis des pierres et demeure hantée – en dépit de la prière formulée par laquelle elle congédie son souvenir –, par l'image de Gaël meurtri dans l'attentat du métro Saint-Michel. La chute du livre – qui laisse Sybille dans son lit d'hôpital –, rend indécise l'issue du récit, tendu entre une volonté à l'œuvre, et les forces du monde dont les manifestations élémentaires trahissent l'indéfectible hostilité.

c. L'eau qui génère et mire le monde

Si nous avons d'abord étudié les valeurs négatives de l'eau – qui en son opacité dit les revers du monde et s'amalgamant aux autres éléments énonce la pulsion régressive à l'œuvre dans les imaginaires de Laurent Mauvignier et de Jean Rouaud –, celle-ci recèle en son heureuse limpidité tous les attributs pour penser les (re)commencements du monde. Soit qu'elle lave ou qu'elle baptise, source ou pure lumière mirant le ciel solaire, elle se prête de façon privilégiée à toutes les figurations d'un univers neuf et recréé. Aussi, dans sa musique, tonitruante ou subtile, elle est une active métaphore de la poésie elle-même. Nous l'avons vu, les textes de Laurent Mauvignier comme ceux de Jean Rouaud sont très largement dominés par des représentations douloureuses de l'eau. Pourtant, une fois réchappés de l'enlèvement d'une vallée

Kirghize ou de la guerre, il arrive que l'eau se présente aux personnages des deux écrivains sous son jour lumineux. Au lac solaire qui lave, Sybille et Samuël peuvent renaître, tandis qu'en son prisme la pluie si prégnante dans les évocations de Jean Rouaud offre du monde une vision colorée à l'éclat neuf. Dans l'imaginaire symbolique de Marie-Hélène Lafon, l'eau joue un rôle éminent, elle est l'élément matriciel. Ventre et fente, elle est sexuelle et digestive, fleuve utérin et intestin. Liée au monde et aux sensations de l'enfance, l'eau est la substance des origines : les sources souterraines irriguent de leur éternelle fraîcheur en plein cœur de l'été tandis que la Santoire – le fleuve du paysage natal – coule paisiblement en sa force primordiale au fond de la vallée qu'elle a creusée. Le monde (re)commence à partir d'une *eau-mère* qui sépare et engendre. L'image opère aussi en sens inverse : dans « La Tirelire » c'est une *mère-eau* qui porte en son ventre, dans le flux de sa voix, une onde pure, baptismale et sacrée. De la vie qu'elle génère à la mort qu'elle suspend, l'eau prend en outre chez Marie-Hélène Lafon valeur d'éternité. Dans ses profondeurs gisent les disparus tranquilles ; là, dans l'onde et les abysses ainsi qu'en des chrysalides, se tiennent les morts choyés par la mémoire des vivants qui se souviennent. Enfin, s'adjoignant comme chez Laurent Mauvignier et Pierre Michon des valeurs baptismales, l'eau est chez l'écrivaine une matière qui lave. De « Liturgie » à « Mo », les livres de l'autrice trouvent dans l'eau lavante leurs seuils symboliques, leur rites nécessaires. Aussi, le remarquable attachement de l'œuvre de Marie-Hélène Lafon aux scènes de toilettes sous-tend un réseau de tensions qui structure l'écriture : le propre et le sale, le sacré et le péché, le transparent et l'obscur se répondent avec une singulière vigueur. Chez Pierre Michon, l'eau travaille également majoritairement un imaginaire de la transparence et de la révélation, un imaginaire de la création heureuse. On trouve assurément chez l'auteur des eaux lourdes, mêlées de terre pesante ; mais, dès lors qu'elle est correctement séparée, l'eau éveille des rêveries épiphoniques, et s'articule à des connotations d'élévation et de sublime. C'est alors une eau féminine, de jouvence et d'éternité ; une eau printanière, légère, désaltérante comme un lait. Ainsi de l'eau magique qu'on trouve dans une ancienne fontaine en pays gabale, ou de l'eau érotisée des rivières d'une Irlande reculée et sauvage. Aussi musicale, dans son chahut cadencé on entendra sourdre les grandes orgues, autoritaires comme un poème ou ondoyantes comme une prose mélodieuse.

1. L'eau lumière

1. Le lac solaire

Après avoir réchappé des périls de l'eau noire et une fois gagnée la rive de roches dures, reste à Sybille et Samuël comme à Starman et Sidious à se laver. Si l'eau du ruisseau est enfin devenue limpide sur son lit de cailloux, elle n'est pas assez claire encore pour venir à bout de la fange¹¹²³. C'est dans les eaux solaires d'un lac d'altitude – image sublimée qui parachève le réseau symbolique des eaux pures – que la mère et le fils comme leurs montures parviendront enfin à se laver :

« Ce qu'ils voient, Sibylle et Samuel, c'est qu'en arrivant près du lac, celui-ci n'a plus cette teinte bleu foncé, presque noire, qu'ils avaient vue de là-haut, mais qu'il est doré comme si le soleil s'y reflétait, que le lac lui-même était fait de la lumière du soleil ou que l'eau y était devenue incandescente¹¹²⁴. »

Dans ce lac la joie extatique des bêtes et des hommes fait juste mesure à l'angoisse qui l'a précédée tandis que tous se lavent des plaques de boue sale aux relents putrides qui les couvraient. L'eau lustrale forme ainsi un baptême païen¹¹²⁵ et fournit le terme heureux d'une transmutation d'ordre alchimique, puisque de la boue à fond de vallée la mère et le fils ont su cheminer jusqu'à l'or céleste : « Elle [Sibylle] est assise et regarde le lac, sa surface plane, dorée encore par les reflets du soleil¹¹²⁶. »

2. Prismes de l'eau

À l'opposé du pôle des valeurs négatives qu'on trouve majoritairement dans l'œuvre de Jean Rouaud, il arrive ainsi que chez Laurent Mauvignier que l'eau noire le laisse à l'eau lumineuse et qu'alors, faisant fonction de prisme et offrant du monde une vision salutaire, celle-ci forme de fait un contrepoint féérique aux tenaces connotations morbides. Cette stylisation d'un univers déformé par le prisme de l'eau scande le *cycle des origines* qui, de loin en loin, remet en scène l'image.

Les pages qui ouvrent *Les Champs d'honneur* dépeignent la Loire-Inférieure. La description géographique se cumule avec des considérations météorologiques et la vision est

¹¹²³ « Mais il avait fallu rester crotté, puant, l'eau glacée du ruisseau n'avait pas pu venir à bout de l'odeur de vase ni de cette couleur de merde qui avait tout souillé. », Laurent Mauvignier, *Continuer, op. cit.*, p. 132.

¹¹²⁴ *Ibid.*, p. 135.

¹¹²⁵ Les eaux pures sont associées aux rituels baptismaux tribaux : « Les nomades ont comme règle de ne jamais souiller l'eau claire, celle des lacs, des ruisseaux, des rivières, qu'on doit se contenter de l'eau de pluie car celle-ci est faite pour laver le monde de ses souillures en imprégnant la terre et en nourrissant les racines des arbres, des herbes, des fleurs ; en nettoyant les impuretés, celles-ci retrouvent une existence régénérée en remontant à la surface par la sève des plantes, pour nourrir les animaux et les humains, pour soigner ainsi toute vie. », *ibid.*, p. 134

¹¹²⁶ *Ibid.*, p. 140.

donnée – bien avant *Le Monde à peu près* – par le prisme des lunettes sur lesquelles la pluie, en gouttes perlées, dessine un paysage à deux facettes. Si l'on retrouve ainsi le motif douloureux de l'éclatement du monde (« Les porteurs de lunettes essuient machinalement leurs verres vingt fois par jour, s'accoutument à progresser derrière une constellation de gouttelettes qui diffractent le paysage, le morcellent [...] ¹¹²⁷. ») la nuit renverse la dynamique des valeurs affectées au flou de la vision et métamorphose le panorama urbain en voûte stellaire à la grandeur et à la beauté cosmiques, ou en royal son et lumière :

« Mais que le soir tombe, qu'il pleuve doucement sur la ville, que les néons des enseignes clignotent, dessinent dans la nuit marine leur calligraphie lumineuse, ces petites étoiles dansantes qui scintillent devant les yeux, ces étincelles bleues, rouges, vertes, jaunes qui éclaboussent nos verres, c'est une féerie versaillaise. En comparaison, lunettes ôtées, comme l'original est plat ¹¹²⁸. »

Au flouté de l'altération visuelle s'ajoute la réfraction formée par les perles de pluie, si bien que la myopie qui, dissimulant le monde, le donne ordinairement à voir comme un mystère opaque se mue la nuit venue en émerveillement devant un spectacle multicolore. C'est que la déformation change la vue en *vision* et qu'alors la scène étriquée de la ville prend les proportions d'une représentation cosmique et laisse entrevoir la beauté du cosmos. L'écriture établit par l'entremise de l'eau les liens connexes entre les néons d'une ville de province et les étoiles. Dans l'effet de loupe d'une goutte une révélation s'opère, et une correspondance s'établit : le microcosme a sa réplique au ciel.

Cette perception onirique d'un univers éprouvé par le prisme déformant de la pluie battante peut en outre magiquement s'accroître du fait des larmes. L'eau lacrymale, voilant la vue, installe le voyant éphémère au cœur du prisme, dans la merveille lumineuse d'une transparence intérieure, intime. Ainsi dans *Le Monde à peu près* le narrateur toujours prompt à pleurer ressent-il par endroits l'enchantement de s'éprouver au cœur des choses : « Les larmes obstruant les quelques dixièmes négatifs de vision qui me restaient rendaient ma course encore plus aléatoire [...] le monde se découvrait à mesure qu'il se jetait sur moi, de sorte que j'avais la sensation d'évoluer à l'intérieur d'un cristal aux mille reflets ¹¹²⁹. » Le cristal – eau faite pierre – est pénétré car sa transparence est la valeur essentiellement investie ; aussi, entre limpidité et miroir – mille reflets – l'identité se révèle et s'éprouve comme multiplicité. Le monde n'est plus une réalité extérieure confusément perçue mais un lieu habité : le narrateur est projeté à l'intérieur du cristal dans une rêverie d'appartenance réconciliée, d'intimité.

¹¹²⁷ Jean Rouaud, *Les Champs d'honneur*, op. cit., pp. 15-16.

¹¹²⁸ *Ibid.*

¹¹²⁹ Jean Rouaud, *Le Monde à peu près*, op. cit., p. 222.

Dans *Des Hommes illustres*, l'eau endosse également des connotations positives. C'est une averse qui suspend pour un temps bref¹¹³⁰ la guerre : « L'eau qui ruisselle miroite comme un grand fleuve, bouillonne dans les caniveaux, s'engouffre dans les grilles d'évacuation. Sur la ville désertée, comme suspendue à son bon vouloir, la pluie impose sa trêve¹¹³¹. » Associée à la fuite du père qui se soustrait à la déportation pour le Service du Travail Obligatoire, l'eau est une alliée qui dissimule l'évasion. L'écran de la pluie dérobe Joseph aux regards : « Le flou qui l'entoure désormais semble même tenir à distance le danger, le diluer comme dans les brumes, au loin, les tours massives de la demeure d'Anne de Bretagne¹¹³². » Plus d'antagonisme intrinsèque entre les valorisations de l'eau et de la terre, de la pierre ; plutôt une réconciliation, une union qui proclame le semblable travail des deux matières : faire rempart contre le danger, faire écran devant l'ennemi. Ce flou qui tient le monde à distance et dont l'éloge se prolongera dans *Le Monde à peu près* offre une vision impressionniste, donne à voir les tours massives dans un halo protecteur, et transforme le monde en une vision féérique – à laquelle collaborent les résonances médiévales.

Du reste, l'échappée de Joseph à la fin des *Hommes illustres* fait écho à l'évacuation de l'autre Joseph au terme des *Champs d'honneur*. Emmené en ambulance, celui-ci reprend ses sens à la vision d'une eau multicolore et à l'écoute d'un clapotement rythmé – l'on entend soudain marteler la pluie sur la capote. Escorté d'une eau-musique, d'une eau-lumière, Joseph gagne Tours¹¹³³. L'eau prend alors la forme réconciliée d'une féerie multicolore : « [...] enluminée sous les phares en de myriades de petites lucioles, perles de lune qui rebondissent en cadence sur la chaussée, traversent les villes sombres, et, à l'approche de Tours, comme le jour se lève, se glissent dans le lit du fleuve au pied des parterres royaux de la vieille France¹¹³⁴. » Ce n'est plus la fin du monde, c'est le son et lumière versaillais dont la mention ouvrait le récit. L'eau cristalline s'est faite musique et bijou, jouvence ; c'est que « [l]e bruit des eaux prend en effet tout naturellement les métaphores de la fraîcheur et de la clarté¹¹³⁵. »

¹¹³⁰ « Cette pluie qui [...] ralentit le temps est un élément constitutif de la Loire-inférieure, elle imprègne le paysage et l'enfance, elle en dessine les contours imprécis. », Thierry Gillyboeuf, « Loire-inférieure : Loire intérieure », Jean Rouaud, *Les Fables de l'auteur*, op. cit., p. 34.

¹¹³¹ Jean Rouaud, *Des Hommes illustres*, op. cit., p. 139.

¹¹³² *Ibid.*

¹¹³³ Jean Rouaud, *Les Champs d'honneur*, op. cit., p. 152. Le nom de la ville de Tours est du reste l'homonyme des *tours* de la demeure d'Anne de Bretagne qui sont aussi au Joseph des *Hommes illustres* la promesse d'une échappée.

¹¹³⁴ *Ibid.*

¹¹³⁵ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 43

En leurs deux clôtures apparentées, *Les Champs d'honneur* et *Des Hommes illustres* mettent en exergue les valeurs positives d'une eau qui s'offre en son halo flouté comme une trêve ou en sa myriade colorée comme un contrepoint merveilleux aux affres de la guerre.

2. Le baptême de l'eau

1. Ventres de l'eau

L'eau, chez Marie-Hélène Lafon, c'est d'abord celle de la Santoire, la rivière de l'enfance qui de toute éternité coule « dans le présent qui ne finit pas de l'enfance immobile¹¹³⁶. », et charrie dans son mouvement tout un arroi archaïque d'inquiétantes et sublimes sensations, tout un mythique bestiaire de « poissons impossibles et luisants¹¹³⁷. » Non pas la métaphore héraclitienne d'un temps qui s'écoule irrémédiablement donc, mais au contraire l'image suspendue d'un présent éternel, d'une enfance s'infiltrant jusque dans l'âge adulte, y projetant le chatoiement de ses reflets. De fait, c'est l'image primordiale de la source¹¹³⁸ qui prend le pas sur la méditation mélancolique du philosophe : l'eau est surtout ce qui sourd des profondeurs et avive de sa *fraîcheur*. Parmi les souvenirs d'enfance, l'un des plus prégnants est celui de l'eau éternellement fraîche de Niarpoux bue dans les chaleurs de jullets, quand la famille assemblée assiste aux arrivées d'étape du Tour de France : « [...] l'eau venait d'une source profonde, il suffisait de la laisser couler un peu pour qu'elle soit glacée, même en juillet, on l'appelait l'eau de Niarpoux qui était le nom de l'endroit, dans les montagnes, où naissait la source¹¹³⁹. » Jouvence du souvenir d'une eau glacée, indemne sa vivifiante froidure au cœur de la torpeur alanguie de l'été, la mémoire de l'eau de Niarpoux est expérience sensible des joies tonifiantes de l'enfance et des sentiments allègres d'une perpétuelle renaissance. De fait, en cette eau escamotée sous terre et rejaillie intacte la pureté et la fraîcheur s'allient pour « soutenir une valeur morale¹¹⁴⁰. » nous dit Gaston Bachelard. Cette valeur qui loge dans l'eau de source, c'est le principe d'immuable prodigalité d'une eau-mère, d'une eau régénérative : « C'est alors seulement que nous réalisons les caractères substantiels de *l'eau de Jouvence* que

¹¹³⁶ Marie-Hélène Lafon, *Traversée*, *op. cit.*, p. 9.

¹¹³⁷ *Ibid.*

¹¹³⁸ « La source serait là, une source. Elle préfère le mot source au mot racine. », Marie-Hélène Lafon, *Les Sources*, *op. cit.*, p. 116.

¹¹³⁹ Marie-Hélène Lafon, « Le Tour de France », *Histoires*, *op. cit.*, p. 254.

¹¹⁴⁰ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, *op. cit.*, p. 168.

nous retrouvons, en nos propres rêves, les mythes de la naissance, l'eau dans sa puissance maternelle [...] ¹¹⁴¹. »

Ainsi, logiquement, la source de Niarpoux rejoint la Santoire qui coule au fond du pré. Comme la Beune qui surgit dans le livre de Pierre Michon, la Santoire est une *Origine du Monde* : « Au commencement le monde est fendu. Au commencement il y a la fente, La Santoire et sa mouillure vive au fond de la vallée qu'elle a creusée ¹¹⁴². » Jusque dans sa formule, l'*incipit* de *Traversée* reprend la *Genèse*, et fait du fleuve premier le ferment inaugural dont le monde est le fruit. Le texte superpose sexe et paysage, fait de la Santoire la fente accouchant l'univers, de l'eau une mouillure féconde et térébrante tout à la fois. L'érosion prend alors les caractères doubles d'une puissance de séparation et d'engendrement, de *partition* et de *parturition*.

L'image de l'*eau-mère* trouve en outre une manifestation très frappante dans la nouvelle « La Tirelire » où elle est en quelque sorte inversée dans la figure d'une mère-eau. Dans la poésie des images, Marie-Hélène Lafon superpose fluidité de la parole, de la rivière et de la mère elle-même. Le texte fait mention du rituel de la prière vespérale prononcée par la mère dans la chambre des trois enfants (la grande sœur et les deux frères) « [...] ses prières ne sont pas comme celles de l'église où ils vont le dimanche avec elle les mots luisants sortent de l'intérieur de son corps et coulent comme la rivière souple et forte au fond du pré des grands-parents paternels [...] ¹¹⁴³. » À l'opposé du dominical sermon de pierre froide de l'église, la parole maternelle déployée dans l'intimité de la chambre est une rivière qui chante, une poésie qui bruit. La liquidité ondoyante de la voix maternelle rejoint la fluidité ininterrompue qu'enseigne le fleuve. Dans son étude sur « La parole de l'eau », Gaston Bachelard relève que : « L'eau est la maîtresse du langage fluide, du langage sans heurts, continu, continué, du langage qui assouplit le rythme, qui donne une matière uniforme à des rythmes différents ¹¹⁴⁴. » L'autrice évoque de surcroît la luisance des mots échappés du corps maternel, adjoignant ainsi à la voix de la mère les connotations lustrales de l'eau lumineuse et avec elles les valeurs religieuses de purification morale. De fait, la nouvelle « La tirelire » multiplie les marques d'angoisse, en même temps qu'elle met en œuvre un attrait pour la souillure : les entrailles de la bête, les flammes infernales dans la gueule du poêle et les humiliations imposées par la sœur à ses frères – au nombre desquelles des objets à rituellement récupérer dans la poubelle – signalent l'univers

¹¹⁴¹ *Ibid.*, p. 169.

¹¹⁴² Marie-Hélène Lafon, *Traversée*, *op. cit.*, p. 9.

¹¹⁴³ Marie-Hélène Lafon, « La tirelire », *Histoires*, *op. cit.*, p. 240.

¹¹⁴⁴ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, *op. cit.*, p. 209.

enfantin comme un monde mêlant au goût viscéral pour la salissure une inquiétude morale ; en regard, la parole maternelle est un bain baptismal qui endosse la fonction rédemptrice des eaux sacrées¹¹⁴⁵. Aussi, l'image du bain baptismal est prégnante dans l'ensemble de l'œuvre. On la trouve en autres dans *Mo*. C'est la baignade de Jo :

« Jo aimait se baigner. Dans les rivières, les lacs ou les fleuves, pas dans la mer, jamais. Il nageait avec le chien, il connaissait des coins d'ombre où personne d'autre ne venait, il remontait le courant, il restait longtemps sous l'eau verte du Rhône, le chien aboyait et gémissait, Jo surgissait nu dans un ruissellement de gouttes, Mo pensait à un dauphin, à des serpents fantastiques et luisants. »¹¹⁴⁶

La baignade de Jo s'inscrit dans une symbolique de la *renaissance*. Un temps disparu dans l'obscur, remontant le courant vers la source, Jo surgit neuf et nu comme au commencement du monde. Cette baignade en eau douce se fait dans des lieux cachés et reculés, des coins d'ombre isolés ; Jo sortant des eaux est ruisselant d'un voile humide, nouveau-né mouillé encore de souvenir amniotique. En outre, le bestiaire imaginaire est marqué par la prédominance du caractère ondoyant : les dauphins et les serpents fantastiques figurent un corps multiplié aux mouvements sinueux et dont l'énergie permet la nage à contre-courant, le retour à la source.

Enfin, si l'eau est un ventre maternel, elle est aussi une force digestive qui en ses *gorges* et dans l'intestin sinueux de ses méandres mange la terre : « Cette rivière aurait creusé la vallée large et formidable ; elle aurait fait ce travail, elle aurait fendu et broyé et dégluti la terre noire, lourde, grasse et riche, elle aurait tout charrié dans des temps anciens qui défient la mémoire et furent sans parole. »¹¹⁴⁷ La Santoire est une géante à l'appétit insatiable : l'image de la rivière est ici travaillée par la double métaphore gigantesque et digestive. Dans les temps archaïques de l'époque des géants, l'eau broie les rocs en sa mâchoire avide, dans la manducation de ses remous ; elle avale la terre grasse dans sa gorge et la digère en ses méandres par le travail secret de ses sucs.

2. L'eau lavante

¹¹⁴⁵ « L'eau lustrale est l'eau qui fait vivre par-delà le péché, la chair et la condition mortelle. L'histoire des religions vient une fois de plus compléter l'analyse psychologique : « l'eau vive », « l'eau céleste » se retrouvent aussi bien dans les *Upanishads* que dans la *Bible* ou dans les traditions celtiques et romaines. », Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., pp. 194-195.

¹¹⁴⁶ Marie-Hélène Lafon, *Mo*, op. cit., p. 56.

¹¹⁴⁷ Marie-Hélène Lafon, *Traversée*, op. cit., p. 10.

Dans *Mo*, il y a une attention remarquable à l'eau qui lave, nettoie, purifie. L'*incipit* est ainsi constitué par la présentation de la scène au cours de laquelle Mo lave les pieds de la mère : « Il apportait la bassine d'eau tiède, presque chaude. Il gardait cette bassine ronde et orange dans le meuble bas de la salle de bains, sous le lavabo. Elle ne servait à rien d'autre, elle restait neuve et luisante¹¹⁴⁸. » La bassine qui sert aux soins de la mère revêt les caractères religieux et symboliques d'une eau lustrale. Outre que Mo occupe dans ce rite une place christique¹¹⁴⁹, nous constatons de fait que l'eau *contamine* l'objet, diffuse ses propriétés à son contenant. La bassine est ici un objet sacré en ce qu'elle est exclusivement dédiée à une tâche codifiée et cyclique (le soin a lieu les jeudis). La luisance garantit en outre l'éternelle jeunesse de la bassine qui magiquement reste neuve : comme exposé précédemment l'eau lavante et lustrale s'associe aux valeurs morales de l'eau de jouvence. Mo est du reste associé à cette eau qui lave à de nombreuses reprises : « Il aimait nettoyer les vitres, le chiffon était doux, l'odeur du liquide bleu traversait sa tête [...]»¹¹⁵⁰. » ; plus loin : « Le lundi et le jeudi, avant de partir au travail, il lavait les dalles, dans chaque pièce, avec soin, et longuement¹¹⁵¹. »

Aussi, la scène du bain des pieds de la mère dans *Mo* est l'écho inversé de la nouvelle « Liturgie ». De fait, dans « Liturgie », le lavage du dos du père incombe à ses filles : dans les deux cas, ce sont les enfants du sexe opposé qui lavent leur parent. La scène s'inscrit là aussi dans un temps ritualisé : « Le dimanche matin il fallait lui laver le dos¹¹⁵². » Quand le père appelle une des trois sœurs, celle-ci doit entrer dans la salle de bains : « Le gant était posé sur le bord du lavabo. Préparé, savonné. Il fallait glisser la main, la droite, à l'intérieur, écarter les doigts pour tendre le tissu, et frotter, masser le dos du père¹¹⁵³. » Ces toilettes induisent un sentiment de malaise, évoquent un trouble, suscitent une gêne : c'est que les corps des parents laissent abusivement entrevoir aux enfants l'intimité des corps, et que de surcroît ces corps portent une marque, une *tache* indélébile. Dans « Liturgie » c'est un bubon tabou, marqué par le double interdit d'une parole qui le nommerait et d'une eau qui le toucherait : « [...] il ne tenait qu'à elles de donner l'impulsion à la tumeur, de précipiter le mûrissement du bubon qui eût rongé la chair blanche du père [...]»¹¹⁵⁴. » Au dégoût des trois filles répond l'étonnement de Mo devant les matières mortes échappées du corps maternel :

¹¹⁴⁸ Marie-Hélène Lafon, *Mo*, Paris, *op. cit.*, p. 14.

¹¹⁴⁹ Place que souligne la partition du livre en quatorze stations et l'âge christique de Mo, *cf. ibid.*, p. 114.

¹¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 27.

¹¹⁵¹ *Ibid.* p. 27.

¹¹⁵² Marie-Hélène Lafon, « Liturgie », *Histoires*, *op. cit.*, p. 11.

¹¹⁵³ *Ibid.*, p. 17.

¹¹⁵⁴ *Ibid.* p. 18.

« Les lamelles d’ongle jaune, la poudre de corne râpée, les particules de peau sèche se déposaient sur le fond vert sombre de la serviette humide, il les considéra avant de les jeter et toujours s’étonnait de voir les pieds de la mère produire tant de matière morte¹¹⁵⁵. »

Le portrait désastreux de la mère intrusive s’ébauche donc d’abord à partir de cette mort portée par le corps, générée par les chairs qui se défont dans le vert sombre de la serviette humide, comme dans les eaux profondes du lit d’une rivière, de leur part d’usure.

3. La chrysalide de l’eau

Chez Marie-Hélène Lafon l’eau baptismale trouve également à s’imager en ce qui se présente d’abord comme son envers : l’eau abyssale. Ainsi, dans la nouvelle « Jeanne », la disparition de la sœur Marie, morte jeune de tuberculose, convoque l’image d’une eau de mort. Pourtant, il ne s’agit pas là de désigner un puits sans fond vecteur d’angoisse mais au contraire de figurer un tombeau tranquille, un séjour paisible : « La morte diaphane, labile, rendue aux eaux profondes [...]»¹¹⁵⁶. » est choyée par le deuil maternel, comme elle fut cajolée de son vivant dans le lit où elle fut autorisée à rejoindre la mère, sa douceur d’alcôve, ses chuchotements affectueux. L’eau abyssale image la pureté de la figure disparue, conservée à jamais dans l’innocence de son âge virginal. Chrysalide sombre ou cristal profond, l’eau est un tombeau dans lequel le temps se suspend : le mort ne s’y dégrade pas, il se conserve éternellement, comme en un sarcophage magique. À ce titre, le tombeau d’eau fonctionne comme l’envers symbolique de la terre noire, qui décompose et altère¹¹⁵⁷ :

« Eau silencieuse, eau sombre, eau dormante, eau insondable, autant de leçons matérielles pour une méditation de la mort. Mais ce n’est pas la leçon d’une mort héraclitéenne, d’une mort qui nous emporte au loin avec le courant, comme un courant. C’est la leçon d’une mort immobile, d’une mort en profondeur, d’une mort qui demeure avec nous, près de nous, en nous¹¹⁵⁸. »

Ainsi que la source vive de l’enfance inépuisable, l’eau-cimetière installe un temps cristallisé. De la source de jouvence au séjour dans les eaux profondes, l’eau donne chez l’écrivaine d’Histoires à penser le temps recommencé, ou suspendu.

4. L’eau miraculeuse

¹¹⁵⁵ Marie-Hélène Lafon, *Mo*, Paris, Buchet-Chastel, 2015, p. 15.

¹¹⁵⁶ Marie-Hélène Lafon, « Jeanne », *Histoires*, *op. cit.*, p. 74.

¹¹⁵⁷ Cf. *intra*. Troisième partie : la Création et ses revers, 3. Poétiques de l’eau, a. Les eaux tristes

¹¹⁵⁸ Gaston Bachelard, *L’eau et les rêves, Essai sur l’imagination de la matière*, *op. cit.*, pp. 83-84.

Les valeurs de l'eau investies par l'écriture de Pierre Michon sont parentes de celles de Marie-Hélène Lafon. L'eau de la fontaine de Burle qu'on trouve dans *Mythologies d'hiver* est – à la confluence des eaux baptismales et de l'eau de Jouvence –, une eau qui guérit et qui sacre qui la boit. Elle est aussi, à qui la contemple calmement, la source de prodigieuses visions. Dans *Neuf passages du Causse* – le second des textes qui composent *Mythologies d'hiver* – le personnage principal, Simon, a en charge l'écriture de la vie de Sainte Énimie. D'abord il bute et achoppe, mais après quinze jours face à la page blanche il décide de mettre de côté la tâche empêchée de l'écritoire. Sage résolution que de renoncer à l'obstination pour rêver – que l'inaction fasse surgir la figure du récit et donne la clef de la création c'est de fait une des plus profondes leçons de l'eau :

« Dans le cristal des fontaines, un geste trouble les images, un repos les restitue. Le monde reflété est la conquête du calme. Superbe création qui ne demande que de l'inaction, qui ne demande qu'une attitude rêveuse, où l'on verra le monde se dessiner d'autant mieux qu'on rêvera immobile plus longtemps. »¹¹⁵⁹

Ainsi, la promenade livre à Simon l'argument pour écrire la vie d'Énimie. D'abord sur son chemin Simon entend la crécelle d'un lépreux, puis il va jusqu'à la fontaine. Alors dans le creux de ses mains dans lesquelles il recueille l'eau miraculeuse il *connait* instantanément la vie de la sainte : « Il va boire à la fontaine de Burle. Il dit 'Cette eau.' Il a sous les yeux, au creux de ses mains comme de l'eau claire, toute la vie de la sainte. [...] D'un trait il écrit en langue noble la *vita sancta Enimia*¹¹⁶⁰. » La vie à écrire se donne à voir (et à boire) dans l'illumination d'un instant comme un tout. Cette eau qui dans le creux des mains s'apprête à être bue est une pure transparence, elle se prête merveilleusement à l'œil, à sa sagace profondeur, et prend la force épiphanique d'une *vision*. Il n'est plus alors à Simon qu'à raconter comment l'eau de Burle fut à Énimie atteinte de la lèpre une fontaine de jouvence, un remède¹¹⁶¹ :

« Ses pieds nus sont de carton livide comme le nid des guêpes. Elle s'agenouille, elle soulève son voile, elle prend dans sa main de carton l'eau fraîche, elle boit avec passion comme si elle embrassait son ange. Longtemps elle ferme les yeux comme si elle serrait contre elle son ange, puis elle les ouvre et regarde sa main : c'est une main pâle et longue de jeune fille. Elle jette son voile, elle court sur ses pieds roses de jeune fille¹¹⁶². »

¹¹⁵⁹ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière, op. cit.*, p. 35.

¹¹⁶⁰ Pierre Michon, *Mythologies d'hiver*, Lagrasse, Verdier, 1997, p.57.

¹¹⁶¹ L'eau, outre qu'elle peut faire rajeunir, se double de vertus médicinales. C'est qu'« [a]u complexe de la Fontaine de Jouvence est naturellement liée l'espérance de la guérison. », Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière, op. cit.*, p. 167.

¹¹⁶² Pierre Michon, *Mythologies d'hiver, op. cit.*, pp. 62-63.

Énimie boit l'eau à genoux, en une posture dévote, et aussitôt son corps de lépreuse disparaît : l'eau d'éternité repulpe sa chair, revivifie son sang, la dote de sa jeunesse perdue et lui rend un visage sans honte et sans voile. Guérissant de la lèpre et traversant le temps, l'eau livre à Simon, comme une infusion magique portant la trace de qui la but, la révélation de la vie de la sainte. L'eau est tout à la fois un sortilège du temps (temps retrouvé de la jeunesse, temps abolis de l'écriture) et la substance même de la *vie*, cristallisée dans l'eau claire quand Énimie boit, livrée intacte à Simon à des siècles de là. La miraculeuse eau de Burle c'est donc tout aussi bien de l'encre : sous la plume de Simon comme buvant à la fontaine la sainte « plonge dans l'eau pour renaître rénové[e]¹¹⁶³. » Don et cristallisation de la vie, potion régénérative et transparence sédimentée, l'eau de Burle est une figure de la création même, comme l'eau précieuse de l'étude bachelardienne elle : « [...] relève d'abord de la psychologie magique. Elle touche au poème, elle touche au rêve [...]. L'eau de Jouvence est une puissance onirique. »¹¹⁶⁴

5. L'eau baptismale et le lait

Aussi, chez Pierre Michon, l'eau baptismale est un lait. Si dans les vasques limpides l'eau claire est l'encre de la vie que l'écriture magiquement en retour cristallise, à l'autre extrémité du spectre chromatique c'est dans en effet le blanc du lait que s'active avec une remarquable vitalité l'imaginaire des eaux premières. Dans *Trois prodiges en Irlande* – le récit qui commence *Mythologies d'hiver* – Pierre Michon raconte ainsi la vie de Brigid, jeune irlandaise qui se baigne, accompagnée de ses sœurs. Elles forment un trinôme de naïades princières¹¹⁶⁵ :

« Toutes trois elles courent dans l'aube de printemps. Elles descendent le talus, elles jettent leurs robes sous les feuillages. Les petits pieds goûtent l'eau, et au-dessus des petits pieds, les chairs lactées, rouillées, cent fois nues, les chairs d'Irlande et de paganisme¹¹⁶⁶. »

¹¹⁶³ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 166.

¹¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 169.

¹¹⁶⁵ Autre trio de baigneuses, celui de Courbet que raconte David Bosc dans *La Claire Fontaine* : « Une femme est sur le point d'entrer dans l'eau d'une rivière. Elle est soutenue par deux autres femmes, l'une au-dessus, habillée, et l'autre assise nue sur un rocher, qui accompagnent et guident sa descente. La structure de ce tableau est exactement celle d'une descente de croix. Et le schéma qui a porté plus de mille ans la représentation de la douleur, décuple ici la célébration de la vie et du corps transfiguré, conscient, rouvert à sa liberté. »¹¹⁶⁵, David Bosc, *La Claire fontaine*, Lagrasse, Verdier, 2013, pp. 115-116.

¹¹⁶⁶ Pierre Michon, *Mythologies d'hiver*, op. cit., p. 12.

La description multiplie les signes qui déploient les symboliques de l'origine et de la naissance : quatre commencements superposés – celui du jour (l'aube), celui des saisons (le printemps), celui des corps (trois figures virginales) et celui des croyances (l'archaïque paganisme) – sont jetés pêle-mêle dans cette eau neuve qui se goûte. Le mot convoque l'image de l'orteil hasardé à la surface et qui prend la température, mais aussi, plus profondément – plus substantiellement –, le thème de la délectation d'une eau mue en boisson nourricière. Ainsi la nudité surnuméraire, hyperbolique (*cent fois nues*) des trois sœurs peut se lire selon une double rêverie matérielle : soit la nudité est accrue du fait d'une eau très généreusement translucide – c'est parce-que les corps sont offerts à l'eau qu'ils sont suprêmement offerts à l'œil et c'est alors le caractère limpide de l'eau qui participe de l'érotisation¹¹⁶⁷ –, soit l'eau lumineuse est déjà presque un lait qui *multiplie* par cent la nudité lactée des corps¹¹⁶⁸ – ainsi que le veut la psychologie de l'eau qui sait que sous l'eau claire l'inconscient fait sourdre l'image princeps du lait¹¹⁶⁹. C'est vers cette seconde hypothèse de lecture que nous conduit la suite du texte dans laquelle les trois sœurs rencontrent l'archevêque d'Armagh qui leur propose le baptême. Aussitôt les voilà « de nouveau dévêtues dans la rivière, très sérieuses et les yeux clos¹¹⁷⁰. » ; mais l'eau claire n'est pas magique, et les sœurs s'irritent de ce que la promesse ne soit pas tenue. Si la rivière claire ne peut pas être la matière la rencontre spirituelle c'est parce que pour que s'accomplisse la révélation, l'imaginaire, nous dit Gaston Bachelard : « doit [...] attribuer à l'eau les qualités de la boisson et d'abord les qualités de la première boisson, [...] le lait [...]»¹¹⁷¹. » Ainsi pour qu'il y ait baptême Brigid doit boire du lait, et comme l'archevêque lui confie que le Maître ne se rencontre que dans la mort, il faut que le lait soit empoisonné. C'est exactement ce qui se passe : « les servantes ont déjà apporté le lait des princesses, Brigid ouvre la main, la poudre [d'if] se mêle au lait. »¹¹⁷² Le poison foudroie, la mort vient et le mystère de monde est révélé. Le lait maternel nourricier de la poétique bachelardienne est reversé par Pierre Michon en un lait de mort. N'importe – mourir ici c'est naître et Brigid boit dans le lait teinté d'if à la source même qui déploie pour elle l'au-delà, si bien que la mort lui est un recommencement, un merveilleux baptême.

¹¹⁶⁷ « Quelle est donc la fonction sexuelle de la rivière ? C'est d'évoquer la nudité féminine. Voici une eau bien claire dit le promeneur. Avec quelle fidélité elle refléterait la plus belle des images ! », Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière, op. cit.*, p. 45.

¹¹⁶⁸ « les chairs lactées », Pierre Michon, *Mythologies d'hiver, op. cit.*, p. 12.

¹¹⁶⁹ « Si maintenant nous poussons plus loin notre enquête dans l'inconscient, en examinant le problème dans le sens psychanalytique, nous devront dire que toute eau est un lait. Plus précisément, toute boisson heureuse est un lait maternel. » Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière, op. cit.*, p. 135.

¹¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 15-16.

¹¹⁷¹ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière, op. cit.*, p. 179.

¹¹⁷² Pierre Michon, *Mythologies d'hiver, op. cit.*, p. 19.

3. Musiques de l'eau

Au fluide cantique féminin de la poétique du récit lafonien répondent les grands orgues virils des fontaines de Pierre Michon. Dans *Le Roi du bois* où il est question de Gian Domenico Desiderii, on trouve de fait une fontaine à la musique tonitruante : « [...] le fracas plus massif des eaux qui tombent de mufles de lions, de naseaux de bœufs, d'urnes qu'inclinent sans fatigue des vieux dieux barbus et des femmes, les fontaines à mille gueules dont tous ces puissants sont toqués¹¹⁷³. » La sculpture est une fantasmagorie qui mêle indistinctement animaux, femmes et dieux ; elle fait jaillir ses eaux depuis toutes les figures amalgamées en un monstre à *mille gueules* vociférant un chant brutal. Œuvre placée au seuil des palais où règnent les peintres hors d'atteinte pour le garçon porcher, la fontaine est à la fois la figuration bruyante de la force de ceux qui se sont emparés du monde à la pointe du pinceau et de la colère de celui auquel toutes les possessions des puissants sont refusées. Entre Gian Domenico et la fontaine il y a : « [...] une sympathie coléreuse, une communication directe et réversible des violences¹¹⁷⁴. » Le fracas de la fontaine ainsi affilie Gian Domenico à ce que Gaston Bachelard nomme le *complexe de Swinburne*. L'enfant œdipien¹¹⁷⁵ s'affronte à ces eaux comme à l'image de son propre désir tonitruant, de sa volonté de puissance : « C'est un milieu dynamique qui répond à la dynamique de nos offenses¹¹⁷⁶. » Ainsi, ce que raconte cette eau, tout à l'opposé dans le champ des valeurs de l'ondoyante parole de la mère qu'on trouve chez Marie-Hélène Lafon, c'est ce que les commencements du monde et la création doivent à l'obscur du grand bruit que fait le désir.

Il est pourtant un dérivatif, un palliatif, une autre eau que celle dont l'impétuosité est figuration de la violence du désir. L'après-midi des seigneurs retirés en leurs chambres se passe en étreintes bestiales et cachées, en assouvissement (cependant que « les fontaines fracassantes s'écoulaient comme sans témoin des armées passent, des saisons¹¹⁷⁷. »), si bien que les femmes ne reparissent qu'au soir¹¹⁷⁸. L'eau couvre alors deux images : elle est le désir ardent – l'armée en campagne des *Monseigneurs* occupés à plumer des colombes – et elle est le temps qui va son cours. Afin de sublimer l'assouvissement impossible de son propre désir congédié par les

¹¹⁷³ Pierre Michon, *Le Roi du Bois*, *op. cit.*, 1995, p. 25.

¹¹⁷⁴ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, *op. cit.*, p. 196.

¹¹⁷⁵ « Et moi j'aurai sa femme [...]. », Pierre Michon, *Le Roi du bois*, *op. cit.*, p. 48.

¹¹⁷⁶ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, *op. cit.*, p. 196.

¹¹⁷⁷ *Ibid.*

¹¹⁷⁸ « les colombes qu'on avait plumées s'habillaient en phénix pour un petit souper », Pierre Michon, *Le Roi du bois*, *op. cit.*, p. 48.

volets clos, le narrateur se fait alors « un petit sifflet d'écorce et dedans [il] soufflai[t] une seule note jusqu'au soir¹¹⁷⁹. » Ce sifflet – métaphore du chant poétique et de la prose littéraire –, est le fruit d'une complexe alliance : il est élaboré à la confluence de l'air et de l'eau. L'écorce dans laquelle il est taillé est de fait celle d'un *tremble* – c'est parce-que l'air l'agite comme un tremblement que l'espèce est ainsi nommée. Aussi, l'arbre a crû : « dans un de ces fonds humides où viennent des essences tremblantes que le moindre souffle agite¹¹⁸⁰. » L'essence teintée d'eau, engendrée de la fluidité, est celle qui convient pour le mieux que s'y déploie le souffle de l'air.

Partant, deux chants se concurrencent et se complètent, deux lignes musicales se mêlent : du sifflet « on [...] tire une plainte ténue mais exagérée comme le chant des crapauds^{1181 1182}. » tandis que là-haut à tue-tête on entend « le grand assommoir des orgues hydrauliques¹¹⁸³. » Deux pôles (haut et bas) et deux tessitures (grave et aiguë) sous-tendent deux chants dont l'un va *piano* et prend des accents lyriques quand l'autre se déploie *fortissimo* avec une ampleur épique. Les lignes s'entremêlent, chantent ensemble la célébration de l'assouvissement et la déploration du manque, faisant sourdre la mélodie d'une note unique – le *la* du désir. Le texte module et formule les forces qui travaillent son imaginaire : « Déjà la cascade fracasse ou le ruisseau balbutie. L'imagination est un *bruiteur*, elle doit amplifier ou assourdir¹¹⁸⁴. » La musique de l'eau chante chez Pierre Michon l'équivoque du désir érotique.

Si l'eau reflète l'angoisse elle mire donc également le commencement du monde. Passé le péril du marais, l'eau prend ainsi chez Laurent Mauvignier en un lac d'altitude les valeurs solaires et baptismales d'une pureté en laquelle se régénérer tandis, que dans le flou des lunettes constellées de pluie du narrateur du *Monde à peu près* l'univers se présente comme une féerie, un spectaculaire son et lumière. Par l'onirisme d'une vision renouvelée, la pluie qui tombe est l'occasion de mirifiques métamorphoses et – faisant *écran* – de salvatrices échappées. Chez Marie-Hélène Lafon, l'eau est la substance des commencements. Elle est la source qui accouche du monde, l'onde douce qui lave dans le fleuve de sa voix, la transparence lumineuse et sacrée de la matière la plus pure. Les connotations associées à la matière de l'eau son éminemment heureuses chez l'écrivaine, solidement positives. Baptismale et régénérative, l'eau travaille

¹¹⁷⁹ *Ibid.*

¹¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹¹⁸¹ Le crapaud appartient au bestiaire de l'eau.

¹¹⁸² Pierre Michon, *Le Roi du bois*, *op. cit.*, p. 39.

¹¹⁸³ *Ibid.* pp. 29-30.

¹¹⁸⁴ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, *op. cit.*, p. 218.

rituellement à éclaircir les noirceurs larvées à l'œuvre dans l'intime. Si, ainsi que nous l'avons vu¹¹⁸⁵ le fleuve inquiète parfois – son gouffre induit l'angoisse de la noyade et son ondoisement suscite l'effroi d'un monstre livide –, sa profondeur est néanmoins un heureux tombeau : en l'éternité tranquille de son cristal, l'eau dormante est aux morts le doux lit du repos perpétuel. Temps qui passe ou se fige, lactée comme une chair virginale ou fracassante comme un désir avide, l'eau endosse quant à elle chez Pierre Michon des valeurs ambivalentes. Matière des révélations qui se prête à figurer les commencements de l'écriture, et musique fracassante ou mélodieuse, elle illustre ou raconte les modalités plurielles du désir.

4. IMAGINAIRES DE L'AIR

a. L'air et la poétique du mouvement

L'air c'est d'abord le mouvement : soit comme espace offert au déplacement, ou soit comme vent qui circule librement. Dès lors, c'est logiquement que l'élément aérien s'associe à un imaginaire heureux de liberté et d'élévation, qui mime les élans des (re)commencements : l'arbre qui couple les symboles de la vitalité et ceux de la verticalité, l'oiseau qui virevolte dans l'éther, ou la flèche à la trajectoire tendue qui reflète une volonté figurent chacun à sa manière l'énergie de déploiement à l'origine du monde. Ainsi chez Marie-Hélène Lafon le *vent-arbre* est-il au nombre de ces *choses vertes* qui disent la joie se tenir debout. Si l'air ne semble pas être le plus privilégié des éléments de l'imaginaire de Jean Rouaud (la pluie Atlantique et les monolithes granitiques paraissent avoir l'avantage dans ces paysages de terre et d'eau), parfois pourtant chez l'auteur le regard se porte au ciel, mu par le désir d'une escapade, pris par une volonté d'élévation. Ce regard porté haut répond bien souvent à un corps pris en bas, celui de l'écolier de Saint-Cosme pétrifié par sa condition nouvelle d'orphelin de père, pris dans le double étau de l'institution et du chagrin. Aussi, pour faire bonne mesure, le regard embrasse-t-il un carré de ciel animé du vol d'un oiseau. Chez Pierre Michon, l'air c'est d'abord le vent qui va et anime le monde de son énergie. Nous verrons que l'aile et la flèche participent d'une symbolique de l'élan, et figurent toutes deux la force engagée par l'auteur dans l'écriture ; ainsi que la tension qui préside aux vies narrées. L'aspiration aérienne vers les lieux altiers ordonne de fait l'écriture, qui engage sa course vers le haut et vers l'avant, s'élève et s'accélère jusqu'à ouvrir une brèche finale dans le récit ou crever les cioux bleus.

¹¹⁸⁵ Cf. intra. Troisième partie : la Création et ses revers, 3. Poétiques de l'eau, a. les eaux tristes, 3. Le fleuve noir.

1. Vent / arbre

Le goût de l'œuvre de Marie-Hélène Lafon pour l'élément aérien transparaît dans le texte *Traversée*, qui, énonçant l'attrait de l'autrice pour les bois de Corot, les arbres de Cézanne « mangés de vent¹¹⁸⁶ », « le vent encore dans les blés¹¹⁸⁷ » de Van Gogh, et « certain grand paysage roux couché¹¹⁸⁸ de Balthus¹¹⁸⁹ », pointe en un de ses chapitres la prégnance du motif du vent couplé à celui de l'arbre. Le monde ainsi dépeint s'ordonne tout à la fois selon une rêverie ascensionnelle – que la verticalité de l'arbre proclame –, et une dynamique du mouvement – que le vent sous-tend. Aussi, le regard tournoie et s'élève dans la séquence qui énumère ce que l'écrivaine nomme *les choses vertes*¹¹⁹⁰ : « [...] arbres vent lumière air saison ciel vent recommencé rivière arbres toujours¹¹⁹¹. » La syntaxe juxtapose sans ponctuer, et mime dans son emportement le mouvement de l'air qui tournoie, emportant dans sa ronde le cycles des saisons et les choses qui reviennent – spécifiquement le motif récurrent et ordonnateur de l'arbre qui ouvre et clôt la séquence en forme de chiasme au sein de laquelle le vent se donne à lire deux fois. Ivresse et tournis disent ici la joie d'être parmi les choses, en leur centre, leur milieu¹¹⁹². Les sensations imprimées par le paysage dans l'enfance font retour et proclament avec elles l'élan vertical du vivant, la droiture qu'ont en partage l'homme debout et l'arbre dressé. Ainsi « [l]e végétal tient fidèlement le souvenir des rêveries heureuses¹¹⁹³. » nous dit le philosophe de *L'Air et les Songes*, tandis que Gilbert Durand souligne que : « [...] l'optimisme cyclique paraît renforcé dans l'archétype de l'arbre, car la verticalité de l'arbre oriente d'une manière irréversible le devenir et l'humanise en quelque sorte en le rapprochant de la station verticale significative de l'espèce humaine¹¹⁹⁴. » Marie-Hélène Lafon fait sienne cette parenté de l'humain et de l'arbre dans la poésie installée au cœur de l'image de son commencement : « Quand je commence d'être, je suis plantée au milieu de la vallée, au bord du mouillé de la

¹¹⁸⁶ Marie-Hélène Lafon, *Traversée*, *op. cit.*, p. 37.

¹¹⁸⁷ *Ibid.*

¹¹⁸⁸ C'est nous qui soulignons.

¹¹⁸⁹ Marie-Hélène Lafon, *Traversée*, *op. cit.*, p. 37

¹¹⁹⁰ Le vert est en outre la couleur du pays natal : « Le pays est vert, l'herbe pousse, tout est tellement jeune que, le matin surtout, et davantage encore le dimanche, ça lui donne une sorte de tournis, un vertige. », Marie-Hélène Lafon, *Les Sources*, *op. cit.*, p. 51.

¹¹⁹¹ *Ibid.*, p. 26.

¹¹⁹² Cf. *intra.*, Deuxième partie : le Monde *en soi* ? 2. Inscrire l'espace, b. Dialectique du centre et de la périphérie, 2. La terre du milieu.

¹¹⁹³ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, *op. cit.*, p. 262.

¹¹⁹⁴ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 391.

fente, plantée debout comme un arbre [...] ¹¹⁹⁵. » Ici conflue un riche réseau de valeurs, qui toutes participent des symboliques de la naissance. La venue au monde de l'autrice est conjointe du surgissement du monde lui-même, né du fleuve ainsi que d'une mère. La Santoire est la *fente*, le sexe d'une terre qui accouche de la femme comme d'un arbre ; et l'univers advient dans l'évocation de l'écrivaine sous des traits pareils à ceux de l'*arbre cosmogonique* qui :

« [...] est une des plus nobles conceptions qui soit jamais entrée dans aucun système de cosmogonie ou d'existence humaine. C'est, en fait, le grand arbre de vie, merveilleusement élaboré, et s'étendant sur tout le système de l'univers. Il fournit des corps au genre humain par ses branches ; il étend ses racines à travers tous les mondes, et disperse dans les cieux ses bras qui donnent la vie. » ¹¹⁹⁶

Soit à son commencement, adossée contre des arbres lors de ses sorties dominicales ; ou soit « campée debout » ¹¹⁹⁷ – arbre alors elle-même –, Marie-Hélène Lafon se tient au plus près de cette heureuse image du frêne Ygdrasil que R. B. Anderson évoque dans son étude sur la mythologie scandinave.

2. *L'oiseau-lyre* ¹¹⁹⁸

Dans le champ des valeurs positives de l'air qu'anime un imaginaire de vol il y a chez Jean Rouaud le récit de l'échappée du regard accompagnant le vol des mouettes au cours d'une interrogation en classe au collège Saint-Cosme : « [...] vous faisiez semblant de réfléchir en regardant à travers les larges fenêtres derrière lesquelles de grands oiseaux blancs aux ailes argentées planaient insouciantes et libres, [...] ¹¹⁹⁹. » Au corps prisonnier du collégien figé dans l'immobilité forcée de sa posture d'écolier, tétanisé par le poids de l'institution et paralysé par la disparition de Joseph, répond l'aisance d'un vol sans heurts que consacre dans la suite de la description la profusion heureuse des verbes d'action. Ainsi les mouettes : « [...] jouaient dans le vent, poussaient de petits cris excités, surfaient sur les courants d'air, s'élevaient à la faveur d'un flux ascendant, s'immobilisant soudain, plumes vibrantes en équilibre sur le fond bleu du ciel [...] ¹²⁰⁰. » Cette précision dans la description du vol des mouettes fait signe vers la joie ¹²⁰¹

¹¹⁹⁵ Marie-Hélène Lafon, *Traversée*, Paris, éditions Guérim, collection « paysages écrits », p. 13.

¹¹⁹⁶ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., p. 283.

¹¹⁹⁷ Marie-Hélène Lafon, *Traversée*, op. cit. p. 27.

¹¹⁹⁸ Cf. Jacques Prévert, « Page d'écriture », *Paroles*, Paris, Le Point du Jour, 1946.

¹¹⁹⁹ Jean Rouaud, *Le Monde à peu près*, op. cit., p. 47.

¹²⁰⁰ *Ibid.*

¹²⁰¹ Cette joie peut prendre le nom plus spécifique de *jubilation*. Étudiant l'*incipit* de *L'invention de l'auteur* dans lequel Jean Rouaud met en scène le geste inaugural de l'écriture à travers une vaste métaphore du vol, Sylvie Vignes commente : « Vertigineuse mise en abyme : Jean Rouaud parle de la manière de commencer un ouvrage en commençant son ouvrage, et sa phrase mime en outre, plastiquement, la métaphore filée dominante : saut dans

éprouvée à l'observation de l'aisance, à l'attrait pour la légèreté de l'air : « Ce qui est beau, chez l'oiseau, primitivement c'est le vol. Pour l'imagination dynamique, le vol est une beauté première¹²⁰². » nous dit ainsi Gaston Bachelard. De fait, Au spectacle du ballet des oiseaux le narrateur embrasse une vision de l'énergie faite mouvement et éprouve une joie d'ordre artistique : « Le mouvement de vol donne, tout de suite, en une abstraction foudroyante, une image dynamique parfaite, achevée, totale. La raison de cette rapidité et de cette perfection, c'est que l'image est dynamiquement belle¹²⁰³. » Le texte donne en outre à penser que l'extase esthétique est ici pour le narrateur le support d'une réflexion métaphysique : à la fin de l'observation le vol des oiseaux le cède à la profondeur du ciel. L'oiseau disparu et le mouvement aboli, l'ordre des valeurs se reverse : ne restent alors que le *grand ciel profond sans solution*¹²⁰⁴, et le tête-à-tête avec Joseph, l'absent majuscule. Dans le ciel, la joie de l'infini touche à la mélancolie du néant.

3. S'envoler

Cependant l'élément aérien n'est pas chez Jean Rouaud que le lieu d'une projection du narrateur dans un espace dont il serait coupé. Il est des pages où la rêverie se fait plus profonde, l'imaginaire plus prégnant. Alors l'onirisme de l'air affecte l'être tout entier et l'élément s'affirme comme le plus à même de symboliser l'harmonie avec le monde. Sous la forme d'une expansion verticale touchant au cosmos, le songe littéraire laisse entrevoir la voûte céleste comme l'espace infiniment ouvert au désir. Ainsi trouve-t-on à la dernière page du *Monde à*

le vide devenant, moyennant un peu de chance et d'adresse, vol plané jubilatoire. », Sylvie Vignes, « Jubilation du « grand saut » et du vol plané (*L'Invention de l'auteur* de Jean Rouaud, *Corniche Kennedy*, *Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal) », *Modernités* 39, *Littérature et jubilation*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015, pp. 432-433. Voir aussi au sujet du caractère décisif de l'image du vol dans le geste du commencement notre étude : « Pour Jean Rouaud commencer est surtout une question d'images aériennes. Si l'attention géologique est commune avec Bergounioux et flagrante dès les premières pages des *Hommes illustres*, le monde élémentaire roualdien est cependant nettement celui de l'*air libre*. Ainsi que venir au monde c'est quitter l'univers amniotique pour accéder à la respiration, écrire c'est pour l'auteur se défaire de l'espace irrespirable où tout est refusé afin d'accéder aux joies libres du récit. C'est vrai tant dans la partie théorique et autobiographique de l'œuvre – *La vie poétique* – que dans le récit familial – *Le livre des morts*. Que ce soit à travers les vitres du pensionnat derrière lesquelles le narrateur du *Monde à peu près* observe le vol des oiseaux ou à l'*incipit* de *L'invention de l'auteur* qui déploie tout le répertoire des images du vol, à la suite des oies de Nils Holgerssen ou dans la capsule de la fusée métaphorique du livre, l'écrivain multiplie les images d'aisance et de verticalité heureuse pour figurer l'arrachement au mutisme auquel il semblait premièrement condamné. », Florian Préclaire, « De l'*incipit* comme nom d'auteur : s'autoriser à écrire chez Pierre Bergounioux, Pierre Michon et Jean Rouaud », *Fixxion* n° 25, *Modes d'autorisation du récit contemporain*, Mouton-Rovira, Estelle, Hock, Jonas et Nonnenmacher, Kai, (dir), décembre 2022.

¹²⁰² Gaston Bachelard, *L'Air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., p. 86.

¹²⁰³ *Ibid.*, p. 85.

¹²⁰⁴ « [...] laissant le grand ciel profond sans solution. », Jean Rouaud, *Le Monde à peu près*, op. cit., pp. 47-48.

peu près l'explicit une rêverie d'élévation. À la jalousie expiée dans le *feu* – la pellicule des ébats de Gyf et de Théo¹²⁰⁵ (mal)adroitement brûlée – et à la chute dans la *boue* – la « rizière réfrigérée¹²⁰⁶. » dans laquelle le narrateur tombe la tête la première –, succède le sursaut : « [...] j'inventai que je donnais ce coup de talon sur le sol de la mer dont parlent les plongeurs avant d'entamer leur remontée, imaginant que quelque chose venait de s'inverser [...] »¹²⁰⁷ Alors, tandis que dans l'élan ternaire de la gradation finale qui débouche sur la blancheur de la page le narrateur rédime sa virilité mise à mal par le spectacle filmé des ébats de Gyf et de Théo, l'eau et l'air, contigus en leur commun caractère de fluidité, se relaient sans frontière tangible pour faire venir au monde un être renouvelé : « [...] qui empêcherait le sorti des eaux de poursuivre sur sa lancée et, s'arrachant à la pesanteur, le plus léger que l'air, de continuer à s'élever, gagnant la troposphère, la stratosphère, l'exosphère¹²⁰⁸ ? ».

4. La flèche

À l'opposé de Rimbaud et de son sommeil de plomb qui est donné à la clôture de *Rimbaud le fils*, et tout comme *Le Monde à peu près*, *L'Empereur d'Occident* se termine par un envol. Articulés à l'image des chevaux au galop – qui, du *Roi du bois*¹²⁰⁹ aux *Onze*¹²¹⁰ constitue un véritable *topos*¹²¹¹ des *explicit* de Pierre Michon¹²¹² –, le vol des ibis, et les flèches dardées vers le ciel recèlent pareillement des valeurs de vitesse et accroissent l'évocation de l'idée d'ascension. Toutes les images œuvrent ensemble, si bien que le ciel lui-même, affecté par un travail métaphorique, se fait « rapide » : « Des chevaux galopent, des flèches passent comme un vol d'ibis. Mon casque. À toi, moi cheval, ce ciel rapide au-dessus de moi est celui de Lipari, que je n'ai pas vu depuis trente ans [...] »¹²¹³. » La comparaison de la *volée* de flèches au vol des

¹²⁰⁵ *Certainement Théo*, dit le texte.

¹²⁰⁶ Jean Rouaud, *Le Monde à peu près*, *op. cit.*, p. 253.

¹²⁰⁷ *Ibid.*

¹²⁰⁸ *Ibid.*

¹²⁰⁹ « [...] vous piquez des deux et vous voilà disparu avec votre monture », *ibid.*, p. 50.

¹²¹⁰ « [...] là au Louvre onze formes semblables à des chevaux, onze créatures d'effroi et d'emportement [...] mais comme sans effroi chargeant. », Pierre Michon, *Les Onze*, *op. cit.*, p. 136.

¹²¹¹ On peut ajouter ici à l'inventaire de ces *explicit* en forme de *trouées* celui de *Vie de Joseph Roulin*, qui propose une variation du même motif. Aux chevaux d'enfer se substituent les noirs corbeaux. Le réseau symbolique est en tous points apparenté à celui des autres textes. « [...] c'est vous, corbeaux là-dessus volant que nul ne saurait acheter, dont on n'a pas l'usage, qui ne parlez pas et n'êtes mangés que dans les pires disettes, dont Fouquier même ne voudrait pas pour son chapeau, chers corbeaux à qui le Seigneur a donné des ailes d'un noir mat, un cri qui casse, un vol de pierre, et par la bouche de Linné Son serviteur le nom impérial de *corvux covax*. », Pierre Michon, *Vie de Joseph Roulin*, *op. cit.*, p. 66.

¹²¹² « Vous écoutez l'autre cavalerie, là-haut ? C'est votre petite âme qu'elle chasse, à moins qu'elle ne la porte gentiment sous un dais, avec beaucoup de précautions. », Pierre Michon, *Le Roi du bois*, *op. cit.*, p. 49.

¹²¹³ Pierre Michon, *L'Empereur d'Occident*, *op. cit.*, p. 60. Ce que Jean-Pierre Richard écrit de Stendhal, il eût pu l'écrire de ces phrases de Pierre Michon : « Nul doute que le rêve de vol n'ait en effet hanté l'imagination

ibis s'explique par isomorphisme et parenté symbolique : ainsi, effilé de ses longues échasses jusqu'à son bec recourbé, l'ibis est tout à la fois aile et flèche. Gilbert Durand repère un chemin de simplification, de purification symbolique dans le parcours qui fait suivre l'aile et la flèche : « Maintes fois l'image technologique de *la flèche* vient relayer le symbole naturel de l'aile¹²¹⁴. » Aussi, plus encore que l'aile qui proclame le vol, la flèche évoque l'énergie de l'accélération et de l'élévation : « Car la hauteur suscite plus qu'une ascension mais un élan, et il semble que de l'échelle à la flèche, en passant par l'aile, il y ait une amplification de l'élancement¹²¹⁵. »

L'air convoque en premier lieu des symboliques de mouvement, qui sont à l'imaginaire des occasions de figurer des (re)commencements. Ainsi, élisant l'image heureuse du vent qui anime l'arbre, Marie-Hélène Lafon s'accorde au mouvement d'un monde qui se déploie dans l'heureuse vitalité de ses cycles et l'érection verticale de sa force. Chez Jean Rouaud, quand il arrive que le ciel ouvre son espace à la rêverie d'envol, l'esprit un temps s'associe à la légèreté de l'air et jouit avec elle d'un accomplissement libre. Dans l'œuvre de Pierre Michon l'aspiration aérienne est solidaire d'une énergie lancée vers l'avant, d'une poussée qui trouve à s'imager dans le motif de la flèche.

b. L'air comme désir : les imaginaires du bleu du ciel¹²¹⁶

Si chez Pierre Michon l'air est dédié à l'expression d'un mouvement tendu comme une flèche vers sa cible, c'est que l'œuvre devine ou postule un au-delà transcendant, un principe escamoté. Le ciel qu'enfoncée la trajectoire de la flèche à l'*explicit* de certains livres, s'ouvre ailleurs dans l'œuvre ainsi qu'un trou bleu où figurer avec les peintres les formes possibles du désir et de l'idéal – les secrets des femmes et des dieux. Marie-Hélène Lafon figure elle aussi le bleu du ciel sous les traits d'un espace du désir. Le ciel est d'abord étranger à tous ses personnages accablés de poids terrestre, tournés vers le sol où paissent leurs bêtes, ou pris dans les barres des cités ; mais il arrive que la fenêtre s'ouvre, que la contemplation d'un carré bleu

stendhalienne [...] toute une série d'images aériennes viennent recouvrir de leur symbolisme les rêves les plus profonds d'ambition, de sadisme ou de mort. Car vivre vraiment, c'est s'arracher du sol, c'est connaître l'ivresse et la rapidité d'un vol libre [...]. », Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation, Stendhal, Flaubert, op. cit.*, pp. 77-78.

¹²¹⁴ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris, 1969, rééd. Dunod, Paris, 1992, p. 148.

¹²¹⁵ *Ibid.*

¹²¹⁶ Cf. également Christian Doumet, « Notes sur le bleu du ciel par temps de confinement », *Refaire monde*, Gefen, Alexandre, et Krause, Paula, (dir.), *Revue des sciences humaines* n°347, 2022.

voit s'épancher l'imaginaire, qu'un avion inspire le doux rêve de partir. Le ciel alors, le plus souvent associé au soleil, fournit des images heureuses d'élévation et traduit l'essor de l'être, voire son aspiration à se confondre avec le monde. La voie lactée et la voûte nocturne se prêtent en outre spécifiquement à cette imagination vagabonde, qui circule d'un point à l'autre au fil libre de sa volonté. Chez Laurent Mauvignier à l'inverse le ciel bleu convoque un imaginaire agressif : il appelle un désir ivre de violence qui s'épanche dans le feu de la guerre, et se reflète sur les éclats tranchants de la glace.

1. *Le trou bleu*

L'image du trou sur laquelle s'achève *Le Roi du bois* ouvre l'espace du bois : « tout le poids de terreur fait un grand trou dans le buisson¹²¹⁷. » On l'a vu : la scène se déroule à l'*explicit* et pointe un horizon qui excède le cadre du récit. Le motif du trou qui ouvre le ciel se distingue de fait par sa singulière récurrence et s'amalgame à la réflexion sur la peinture¹²¹⁸ puisque pour Goya, ainsi que pour Gian Domenico Desiderii, il est objet de fascination et de convoitise. Dans les deux récits la scène se déploie dans un cadre identique : un novice, épris de peinture, d'ambition et de femmes – toutes choses hors de portée –, contemple l'œuvre de qui possède. C'est d'abord Gian Domenico Desiderii qui regarde les tableaux de Claude Le Lorrain. Le peintre fait sans cesse : « les mêmes arbres, les mêmes bergeries, les mêmes palais quand le soleil se lève, et le ciel là-dessus comme un trou¹²¹⁹. » C'est ensuite Goya devant :

« [...] un bel Italien sec aux cheveux gris et à la main large, avec l'accent qu'ils ont à vous tourner le cœur, aimant les femmes et aimé d'elles, occupé à trouser quelque plafond de ces cieux infinis où plongent des anges avec des chevaux blancs, des nuages d'Italie [...]»¹²²⁰. »

L'italien et le Lorrain règnent et assoient leur emprise par cette force que la trouée de ciel proclame. Partant, la toile échappe à ses deux dimensions matérielles pour s'offrir comme profondeur : « [l]e ciel bleu se creuse sous le rêve. Le rêve échappe à l'image plane¹²²¹. » Le monde figuré là-haut – en ce ciel nitescent où se mêlent les caractères de l'innocence et de la force, sous la forme d'anges, de chevaux, et de nuages –, fait tendre vers une idéalité pure, si bien que « [l]es deux autres dimensions où s'amuse la rêverie pittoresque, la rêverie peinte,

¹²¹⁷ Pierre Michon, *Le Roi du bois*, *op. cit.*, p. 50.

¹²¹⁸ La toile en deux dimensions est de fait propre à s'ouvrir sur une profondeur insoupçonnée qui l'excède et à symboliser ainsi l'espace d'une transcendance.

¹²¹⁹ Pierre Michon, *Le Roi du bois*, *op. cit.*, p. 9.

¹²²⁰ Pierre Michon, *Maîtres et serviteurs*, *op. cit.*, 1990, p. 12.

¹²²¹ Gaston Bachelard, *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, *op. cit.*, p. 218.

perdent de leur intérêt onirique¹²²². » Le ciel ouvert est une image qui étend à l'infini les valeurs : la toile et le plafond le cèdent sous l'impulsion des forces de l'imaginaire à plus profond et plus élevé qu'eux-mêmes. Le ciel signale alors une verticalité vertigineuse et donne la formule d'une élévation sans borne ; il débouche sur un *outré-ciel*. Quand la toile s'ouvre le peintre y est prodigieusement projeté : « Le monde est alors vraiment de l'autre côté de la glace sans tain¹²²³. » Aussi, la rêverie se déploie pour Goya vierge jeune et Gian Domenico menant ses porcs à la pâture : le ciel est d'autant plus profond que les deux personnages de Pierre Michon sont terrestres, lourds et empêtrés. C'est leur *œil* qui perce la toile, c'est parce qu'ils sont béats à proportion de leur empêchement que le ciel s'ouvre, que le trou creuse l'espace¹²²⁴.

Aussi, le ciel et l'Éros se superposent, et l'image est également à prendre dans un sens libidinal, comme figure d'une volonté d'ordre érotique. De fait, dans *Le Roi du bois*, l'air ou les femmes s'équivalent sous le signe de la couleur azurée – les « garces d'azur¹²²⁵. » métonymiquement assimilées à la couleur de leurs robes habitent le palais au cœur de la forêt ainsi qu'un lieu céleste, puisqu'on ne le gagne qu'ayant enjambé des *volées* de marches : « Sur les escaliers tout là-haut, volée après volée, sur les terrasses, je les voyais virevolter, les robes, remuer un peu d'air, rentrer derrière les hautes façades dans quoi on les tenait¹²²⁶. » Du reste, Pierre Michon file le travail des images en les dépeignant comme des oiseaux dans une cage dorée : « volière où donner la becquée à tous ces oiseaux azurés, les plumer, les manger. »¹²²⁷

De cette ardeur du désir le monde se trouve augmenté, retrempé comme en une eau de vigueur et de force. Approfondissant l'univers du double mystère du désir et de la métaphysique, le ciel bleu fait le monde davantage présent : « Vous levez le nez davantage, c'est trop bleu, on n'y voit rien non plus ; mais comme les fougères semblent plus vertes [...]. »¹²²⁸ – cependant que l'auteur semble ici se souvenir qu'au lendemain du troisième jour, après que Dieu fit le firmament, Dieu dit : « Que la terre verdisse de verdure [...] »¹²²⁹. Le sol a besoin du ciel.

¹²²² *Ibid.*

¹²²³ *Ibid.*

¹²²⁴ L'image du « trou » peut aussi prendre des valeurs d'enfoncement tellurique, notamment dans *La Grande Beune*. Grottes et galeries tissent un réseau souterrain de béances terrestres. Ainsi, Agnès Castiglione relève que les sonorités de l'ouverture du récit laissent « pressentir un mouvement de descente spatiale aux connotations régressives. C'est ce qu'exprime d'emblée la récurrence du « trou » que l'espace actualise en leitmotiv d'un bout à l'autre du texte : « grand trou inculte » de la Beune, innombrables grottes creusées par les cours d'eau « qui dans le calcaire font des trous ». Agnès Castiglione, « Un chant de noms propres », *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 187.

¹²²⁵ Pierre Michon, *Le Roi du bois*, *op. cit.*, p. 25.

¹²²⁶ *Ibid.*

¹²²⁷ *Ibid.* p. 26.

¹²²⁸ *Ibid.*, pp. 49-50. L'image vient relayer le symbole naturel de l'aile.

¹²²⁹ *La Bible*, « La Genèse », « L'œuvre des six jours ».

2. Aux quatre ciels

Au seuil de son chapitre intitulé « Le Ciel bleu », Gaston Bachelard dresse la typologie des images associées à l'azur céleste et pointe la richesse des formulations élémentaires hybrides que celui-ci propose. De fait, l'imagination matérielle poétique dote successivement le *bleu du ciel* des attributs de l'eau, du feu, de la terre et de l'air. Marie-Hélène Lafon, au fil de ses textes, égrène toutes les formes de cette imagination qui donne à penser le ciel comme le lieu où s'échangent et confluent les quatre éléments, leurs symboliques et leurs valeurs.

Ainsi, les images telles que l'œuvre de l'écrivaine les formulent, donnent à penser le ciel comme l'espace double d'une *séparation* et d'une *projection*. Celui qui contemple le ciel éprouve sa propre pesanteur face au défilé des nuages, sa vulnérabilité sous le ciel ardent qui crépite, et sa fugacité en regard de l'immuabilité du ciel immense – le ciel donne alors à voir la scission, l'écart tangible entre l'humain et le monde – ; mais que le regard accompagne le vol de l'avion, ou épouse les métamorphoses du nuage, et alors le bleu limpide est voyage où s'éprouver dans l'infini du cosmos.

Marie-Hélène Lafon convoque dans ses textes la riche palette des images d'un ciel liquide comme l'eau, ardent comme le feu ou consistant comme la terre. Ainsi l'écrivaine est-elle de « [c]eux qui voient dans le ciel immobile un liquide fluent, qui s'anime du moindre nuage¹²³⁰. » lorsque dans *Le pays d'en-haut* elle évoque – en regard de l'immobilité forcée des gens – le paysage mouvant miré des fleuves de la terre et du ciel : « Les rivières partent, et aussi le ciel voyageur des jours brassés de grand vent, mais nous ne partons pas¹²³¹. » Le clivage ici exhibé entre les humains qui demeurent et le ciel qui voyage acte la séparation, cependant que tapis dans les maisons, les habitants du *pays* se tiennent également à l'écart de la flamme du ciel qui flambe au dehors – Marie-Hélène Lafon décrit ainsi « le ciel bleu comme une flamme immense¹²³². » quand elle se souvient dans « Le Tour de France » que tandis que terrée dans le ventre trapu de la maison à l'heure chaude du goûter qui est aussi celle de l'arrivée de l'étape « [d]ehors l'été crépitait, tendu de bleu¹²³³. » Excessif en son ardeur, le ciel immense et dur est en outre d'une grandeur qui confère au paysage de l'enfance sa beauté rude : « [l]es montagnes sont des plateaux mangés de vent vide sous le ciel bleu énorme. Dans le plein jour c'est une

¹²³⁰ Marie-Hélène Lafon, *Traversée*, *op. cit.*, p. 15.

¹²³¹ Marie-Hélène Lafon, *Le Pays d'en-haut*, *op. cit.*

¹²³² Marie-Hélène Lafon, « Le Tour de France », *Histoires*, *op. cit.*, p. 256.

¹²³³ *Ibid.*

gloire sauvage, et douce éperdument¹²³⁴. » Aussi il arrive que les images se cumulent, se combinent, comme dans cette évocation qui associe au ciel tout à la fois une mouvance fluide et une forme solide ; c'est l'image du *drap* sous lequel le monde fait son lit : « [...] la rivière, les près, les bois et par-dessus le ciel tiré tendu comme un drap changeant, je sens que tout cela était là avant moi, avant nous, et continuera après moi, après nous¹²³⁵. » Mouvant et permanent, fluide et solide, le drap dit l'étendue et le temps, figure opportunément l'éternité de l'instable et la versatilité immuable de l'univers.

Espace d'un mouvement refusé, le ciel est pourtant ce dans quoi nous désirons *plonger* et avec quoi nous *brûlons* de *fusionner*. Marie-Hélène Lafon le sait qui en certain endroit livre l'image d'un ciel qui s'ouvre : « Dans le jour dru, le ciel s'ouvre, bleu¹²³⁶. » Alors le ciel est une promesse qui propose au psychisme de qui le regarde une adhésion onirique avec sa substance éthérée ; et l'écrivaine est au nombre de : « [...] ceux qui vraiment participent à la nature aérienne du bleu céleste¹²³⁷. »

3. *Le bleu du ciel*

Il y a de fait, chez Marie-Hélène Lafon, un pôle lumineux et heureux de l'écriture articulé à la vision du bleu du ciel. Ce ciel uniforme et monochrome apparaît comme une toile tendue où le désir se projette, où l'œil s'élève et voyage, rêve l'espace céleste d'une délivrance et l'ailleurs sous des traits idéaux. C'est une promesse qu'un carré de ciel bleu dans l'horizon sinon bouché des cités d'Avignon, ou des longs hivers du pays d'en-haut – ces *îles*, on ne peut du reste véritablement rêver les quitter que dans l'éther de l'air et par l'aisance du vol.

Le ciel bleu vient avec le matin et l'été, la lumière du jour qui se lève et le solstice du soleil. Associé à l'aube ou au zénith – jamais au crépuscule du déclin – il est élan. Dans *Le Soir du chien*, le printemps de Marlène et Laurent offre ainsi quelques journées qui « se donnent au bleu, à la légèreté coruscante d'un air soudain moins âpre¹²³⁸. » La couleur bleue, l'apesanteur et la lumière confluent en cette image qui dit l'indolence amoureuse et le désir naissant. Dans *Mo*, à la double claustration imposée par la mère abusive et l'architecture oppressive, le personnage répond par une pulsion scopique d'épanchement dans le ciel aurore : « Mo aimait le matin, l'été. Il se levait avant la mère, très tôt, il ouvrait la fenêtre de la cuisine, il se tenait

¹²³⁴ Marie-Hélène Lafon, « Brasse coulée », *Histoires*, op. cit., p. 248.

¹²³⁵ Marie-Hélène Lafon, *Traversée*, op. cit., pp. 13-14.

¹²³⁶ Marie-Hélène Lafon, « Brasse coulée », *Histoires*, op. cit. p. 246.

¹²³⁷ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., p. 227.

¹²³⁸ Marie-Hélène Lafon, *Le Soir du chien*, op. cit., p. 63.

devant le grand morceau de ciel vide entre les bâtiments [...] ¹²³⁹. » Le moment contemplatif est une épiphanie pour le personnage qui s'éprouve alors dans l'adhésion avec la substance que son regard embrasse : « Nous comprendrons alors ce qu'est l'*Einfühlung* aérienne, la fusion de l'être rêvant dans un univers bleu et doux, infini et sans forme, au minimum de sa substance ¹²⁴⁰. » Aussi, la rêverie amoureuse épouse les caractères de la rêverie aérienne : fenêtre un temps ouverte sur l'ailleurs et le monde, Maria se drape dès lors logiquement dans la teinte bleutée d'un ciel de promesse, elle qui portait « [...] une large écharpe bleue qui l'éclairait toute. Un bleu de ciel, un bleu d'été, de matin ¹²⁴¹. »

Dans l'œuvre de Marie-Hélène Lafon, çà et là des avions passent qui disent l'ardeur du désir d'ailleurs et la conscience de l'étroitesse des lieux et des vies dans lesquels on est pris. Ainsi, dans la nouvelle intitulée « La speakerine », la présentatrice, semble chue au milieu du salon comme un avion ayant atterri sur une piste. « Elle apparaît dans la télévision. [...] Dans le cadre rectangulaire de la télévision, elle se pose, là, dans ce cadre, violemment, elle est posée, elle se pose comme un avion qui atterrirait ¹²⁴². » La conscience de l'altérité fondamentale de la présentatrice détermine le choix singulier de l'image, et installe la métaphore au cœur du texte : la speakerine est d'un autre monde, elle appartient à cet ailleurs qui s'entend et se voit mais jamais ne touche : « [d]ans sa vie on ne prend pas l'avion. On les voit passer très haut, ils creusent des traces bleues dans le ciel d'été. Ou l'inverse. Les traces ne sont pas bleues. Mais on dirait ¹²⁴³. » Intervertibles et échangeables, les traces blanches sur fond bleu ou bleues sur fond blanc clignotent infiniment dans la vision éthérée et heureuse. Cet ailleurs aérien rêvé apparaît également à la fin de la nouvelle « Le Tour de France ». L'imaginaire des *filles* prend le pas et se déploie là encore à partir de l'écran de télévision. À l'opposé exact des vies empesées, la rêverie ébauche le scénario d'un vol à *l'autre bout* du monde, qui en est l'exact envers symbolique : « Elles disaient des phrases dans des langues étrangères, elles avaient un frère aîné, elles somnolaient près du hublot dans un avion en partance pour la Nouvelle-Zélande qui était de l'autre côté de la terre exactement ¹²⁴⁴. » L'avion est support d'une rêverie qui délinée l'horizon d'une vie *nouvelle* – aux antipodes de la vie vécue.

4. Le versant stellaire du ciel bleu

¹²³⁹ Marie-Hélène Lafon, *Mo*, op. cit., p. 75.

¹²⁴⁰ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., p. 212.

¹²⁴¹ Marie-Hélène Lafon, *Mo*, op. cit. p. 75.

¹²⁴² Marie-Hélène Lafon, « La speakerine », *Histoires*, op. cit., p. 177.

¹²⁴³ *Ibid.*

¹²⁴⁴ Marie-Hélène Lafon, « Le Tour de France », *Histoires*, op. cit. p. 257-258.

Le *bleu du ciel* a chez l'écrivaine son équivalent nocturne : c'est le ciel constellé qui offre à la contemplation une géographie à parcourir à loisir, une infinité de voyages possibles sous la forme enfantine de points à relier. De fait, les purs matins bleutés que Mo regarde par la fenêtre se complètent de la scrutation des étoiles et du bonheur éprouvé par le tracé des cartes stellaires. Mo se souvient qu'en classe verte :

« Ils avaient dessiné une carte du ciel avec des ponts et des chemins de couleur lancés comme ceux que laissent les avions dans le bleu. Le maître avait montré les constellations. Il avait bien aimé ce mot nouveau, il n'avait jamais regardé le ciel la nuit, ni avant ni après, il se perdait, il mélangeait [...] ¹²⁴⁵. »

Des ponts et des chemins de couleur lancés dans l'espace par l'imagination conquérante qui se déploie avec bonheur dans sa propre substance : le ciel étoilé est une carte des possibles, où se perdre, et mélanger n'est pas alors ainsi que dans le monde usuel la marque d'une insuffisance mais au contraire le symptôme d'une aptitude. Aux fautes d'orthographe qui signalent Mo dans sa douloureuse incomplétude répondent les cartes du ciel qui lui valent, pour une fois, d'être avantageusement distingué : « Il avait eu la meilleure note avec ce cahier, lui, Mo, pour une fois ¹²⁴⁶. » C'est qu'il n'est pas d'orthodoxie en matière de constellations, pas de droite ligne à suivre mais seulement la joie d'un mouvement du regard et la sensibilité d'une âme éprise de beauté. Mo, médiocre en orthographe, est « Bon en émotion » comme il est porté au titre de la nouvelle éponyme publiée dans *Histoires*, et qui propose une version réécrite de la fin du roman. Or, Gaston Bachelard pointe la faculté spéciale du ciel étoilé de faire coïncider l'onirisme de la rêverie, et la justesse du sentiment esthétique :

« Sur cet immense tableau d'une nuit céruleenne, la rêverie mathématicienne a écrit des épures. Elles sont toutes fausses, délicieusement fausses, ces constellations ! Elles unissent, dans une même figure, des astres totalement étrangers. Entre des points réels, entre des étoiles isolées comme des diamants solitaires, le rêve constellant tire des lignes imaginaires ¹²⁴⁷. »

5. *Les bleus du ciel*

Nous l'avons vu précédemment, Gaston Bachelard ouvre son chapitre de *L'Air et les songes* intitulé « Le Ciel bleu » en signalant que le bleu du ciel prête à l'imaginaire des possibilités de figurations selon l'étendue variée des quatre éléments : « Le bleu du ciel [...] demanderait, à lui seul, une longue étude où l'on verrait se déterminer suivant les éléments

¹²⁴⁵ Marie-Hélène Lafon, *Mo, op. cit.*, p. 104.

¹²⁴⁶ *Ibid.*

¹²⁴⁷ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement, op. cit.*, p. 227.

fondamentaux de l'eau, du feu, de la terre et de l'air tous les types de l'imagination matérielle¹²⁴⁸. » Au ciel, selon le rêveur, le bleu coule, flambe, se volatilise ou se cristallise.

Si chez Pierre Michon et Marie-Hélène Lafon, la poétique des images suscitées par le ciel bleu s'affilie à l'expression d'un désir – qu'il soit érotique ou de liberté – chez Laurent Mauvignier le ciel bleu participe d'images agressives. Pas d'ondolement heureux d'un fleuve céleste ni de vol dans l'infini bleuté voisinant le cosmos, mais un bleu vibrant qui dans la guerre confusément dit l'*appel du feu*, et un bleu cristallisé qui par éclats vient blesser le paysage pour en dire toute la violence mortifère. Quand dans *Continuer* Sybille et Samuel quittent à grand peine les boues marécageuses et avec elles les angoisses des terres molles, c'est pour arpenter en altitude un espace que marque la minéralité froide et dure d'un sol et d'un ciel réfractés : « [...] autour d'eux des plaques de glace apparaissent, des fragments éparpillés qui projettent des morceaux d'un ciel bleu et dur comme le verre, comme si des mini-lacs d'atoll venaient crever la montagne et surgissaient de nulle part¹²⁴⁹. » La montagne crevée et le ciel en morceaux offrent un paysage de saillies et de blessures : le bleu du ciel offre ici à l'écrivain tout le tranchant de l'éclat que recèle sa pureté chromatique.

Aussi, dans *Des Hommes* le ciel bleu est un motif récurrent qui court tout le long du récit de la guerre. Le ciel y vibre du feu fou d'un bleu qui avive violemment l'envie d'en découdre :

« [...] cette fois dans le ciel bleu il y a comme une envie de sortir et de courir, de crier, de dire qu'on veut en finir et certains pensent qu'une fois dans les collines, une fois qu'on se sera battus, alors on sera nous aussi des soldats qui auront connu le feu [...]»¹²⁵⁰. »

Le bleu est un miroir. Pierre Michon invente aux toiles des maîtres des cieux profonds où étreindre les formes variées du désir et figurer l'absolu de la chair ou des dieux, quand dans son écriture Marie-Hélène Lafon déploie parmi ses ciels l'éventail de tous les mariages élémentaires. Matière du désir et désir d'immatériel, le ciel bleu et profond est une puissante occasion de rêverie. Du fait la liberté mouvante de ses étoiles et de la dureté de sa voûte, il est aussi la matière élue pour énoncer l'*éclat* des commencements ; Laurent Mauvignier y discerne une dureté et un tranchant qui se reflètent dans la violence des hommes.

¹²⁴⁸ *Ibid.*, p. 209.

¹²⁴⁹ Laurent Mauvignier, *Continuer*, op. cit., p. 112.

¹²⁵⁰ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, op. cit., p. 185.

c. L'air comme esprit : valeurs symboliques de la respiration, du souffle et de l'inspiration

L'air endosse également les valeurs symboliques de la respiration, du souffle et de l'inspiration. Chez Laurent Mauvignier, il est question pour Samuël d'apprendre à *respirer*. Sur les plateaux Kirghizes, dans ces campements visités à la nuit par des animaux et des esprits, il s'agit de sentir en soi circuler le souffle vital, l'énergie. L'écriture de Pierre Michon investit encore plus pleinement l'imaginaire aérien du souffle pour dire les présences qui habitent le monde, et les puissances dont nous parvient indistinctement le bruissement dans l'air. Comme l'eau mais plus insaisissable qu'elle, dans sa fluidité évanescence et son souffle à l'unisson du grand mystère, l'air est chez l'écrivain une figure de l'inspiration ; l'écriture est donnée, *soufflée* ; en retour elle insuffle à des peintres glorieux et disparus, à des abbés dans leur dernier soupir, à des enfants tôt disparus l'*anima*, cet invisible *Esprit*.

1. Respirer

Dans *Continuer*, l'apprentissage de l'ailleurs se veut également renouvellement avec le souffle. Si le récit ouvre pour Samuël le monde sur la vérité des présences animales et le sens de l'altérité, c'est aussi d'apprendre à respirer qu'il s'agit : « [...] elle¹²⁵¹ voulait qu'il¹²⁵² sache respirer et souffler, parce qu'elle voulait qu'il entende comment on pense par le souffle et que c'est par lui que la vie circule en nous¹²⁵³. » Cette conception du souffle comme énergie vitale s'accorde avec la croyance universelle qui, selon Gilbert Durand, « [...] place dans l'air respiratoire la partie privilégiée et purifiée de la personne, l'âme¹²⁵⁴. » Le Kirghizistan doit permettre à Samuël d'éprouver, au fil des cavalcades et de leur rythme, l'influx et le reflux de l'air.

Aussi, dans *Histoires de la nuit*, Laurent Mauvignier associe la joie du récit conté au souffle de la voix qui l'énonce, et signale que la magie du livre est sous-tendue par la vibration de l'air animé par le timbre maternel. Le pouvoir de la fiction n'est pas tant celui des mots que celui de la voix qui le porte : « [...] comme si l'ensorcellement n'était pas dû aux mots de l'histoire ni à l'histoire elle-même, ou pas seulement, mais à l'énergie, au mouvement, à la vibration qui circulent dans l'espace intime du souffle qui la porte¹²⁵⁵. » En-deçà du sens il y a

¹²⁵¹ Sybille.

¹²⁵² Samuël.

¹²⁵³ Laurent Mauvignier, *Continuer*, op. cit., p. 69.

¹²⁵⁴ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 200.

¹²⁵⁵ Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, op. cit., p. 79.

le souffle : « Sous sa forme simple, naturelle, primitive, loin de toute ambition esthétique et de toute métaphysique, la poésie est une joie du souffle, l'évident bonheur de respirer¹²⁵⁶. »

2. L'Esprit

Nous l'avons entrevu dans notre étude des figures du désir¹²⁵⁷ : chez Pierre Michon, la symbolique de l'air emprunte au liens avec le sacré ses caractères prédominants, et s'agrège étroitement à l'intuition d'une transcendance. Dans *Mythologies d'hiver*, Hilère est sur le promontoire du causse ains que sur un siège élevé, un trône : « C'est la paume ouverte de la Création qui tend vers Dieu un petit bienheureux appuyé sur son bâton.¹²⁵⁸ » Cette position altière le dispose à accueillir le *vent*. Principe énergétique au cœur de l'air, celui-ci est un messager qui parle droit au cœur :

« Alors miraculeusement la terre s'éleva en forme d'un beau siège plus élevé que les autres, dont tous les assistants furent stupéfaits¹²⁵⁹, c'est dans les Écritures, et Hilère s'en souvient. Il se redit cette phrase et du vent passe sur son cœur. Le vent joue avec les arbres. C'est le vent peut-être qui lui parle [...]¹²⁶⁰. »

Aussi, cette parole confuse et prodigieuse que le monde adresse parfois à ses habitants, cette rumeur sacrée qui sourd dans le vent, on la retrouve dans le chant de l'oiseau, son babillage profus et confus, son *verbiage*. Parce qu'il appartient à l'air auquel il emprunte son caractère évanescent, l'oiseau est du côté du Verbe, de la parole sacrée – ainsi du récit de la fin de l'abbé Bandy dans les *Vies minuscules* : « Quelque chose lui a répondu, qui ressemblait à l'éternité, dans le *verbiage*¹²⁶¹ fortuit d'un oiseau »¹²⁶². De fait, chez Pierre Michon, le vocabulaire sacré se lie aux symboliques de l'air pour désigner l'esprit. Dans *Mythologies d'Hiver*, c'est Hilère qui l'accueille : « Il est sur le causse. Le vent y passe comme l'Esprit. C'est infini mais définissable, comme le nom de Dieu qui se laisse tisser en trois personnes [...] ¹²⁶³. », tandis qu'à la fin de *L'Empereur d'Occident*, le miracle est un horizon, il reste à advenir : « [...] de ces îles où règne Éole¹²⁶⁴, le vent qui va, la chanson qui vous est toujours soufflée, surgira peut-

¹²⁵⁶ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement, op. cit.*, p. 309.

¹²⁵⁷ Cf. *intra.*, Troisième partie : la Création et ses revers, 4. Imaginaires de l'air, b. l'air comme désir : constellation des imaginaires du bleu du ciel.

¹²⁵⁸ Pierre Michon, *Mythologies d'hiver, Essai sur l'imagination du mouvement, op. cit.*, p. 47.

¹²⁵⁹ L'italique est de Pierre Michon.

¹²⁶⁰ Pierre Michon, *Mythologies d'hiver, Essai sur l'imagination du mouvement, op. cit.*, p. 47.

¹²⁶¹ C'est nous qui soulignons.

¹²⁶² Pierre Michon, *Vies minuscules, op. cit.*, p. 212.

¹²⁶³ Pierre Michon, *Mythologies d'hiver, op. cit.*, p. 47.

¹²⁶⁴ L'empreinte mythologique du texte est nette. De fait, Homère nomme « île éolienne », c'est-à-dire « île d'Éole », une des îles où Ulysse fait escale. On peut reconnaître dans la description du poète des éléments caractéristiques de l'archipel des îles Lipari qui sont nommées et forment également le cadre géographique du récit.

être quelque jour le Saint-Esprit, qui en finira avec ces histoires de Père et de Fils¹²⁶⁵. » L'Esprit, principe médian de la Trinité, se présente comme un troisième terme qui *anime* le monde : si le Père et le Fils ordonnent le monde selon un principe de verticalité polémique, l'Esprit, lui, est une horizontalité énergétique. Chez Pierre Michon, les (re)commencements sont ainsi étroitement liés aux symboliques de l'air, qui figurent l'inspiration sous les traits d'une avancée volontaire. Il n'est cependant pas besoin d'en appeler systématiquement aux grands vents, la voix peut naître aussi bien dans le bruissement d'un arbre : « Les puissances de l'air sont ce peu de vent à travers les feuillages¹²⁶⁶. » est-il écrit à l'explicit de *Rimbaud le fils*.

3. La parole

Dans l'œuvre de Pierre Michon ainsi que dans celle de Laurent Mauvignier – si sensible dans *Histoire de la nuit* au souffle de la voix qui dit les mots de la lecture – la circulation de l'air est l'histoire de la parole. Murmure ou fracas, l'air redouble les valeurs imputées à l'eau¹²⁶⁷ et module sur deux tessitures distinctes (la gravité d'Éole et la plainte du peu de vent dans le feuillage) les images de la création littéraire, de la parole poétique. Du reste, cet apparemment emprunte aux récits cosmogoniques, déjà : « [...] dans la tradition indienne, l'air est étroitement associé à la parole. »¹²⁶⁸ nous dit Gilbert Durand.

Dans son récit *Abbés*, Pierre Michon s'attarde sur le personnage de Théodelin. Sa retraite (à lui qui a confisqué une dent à la relique du crâne de Saint Jean-Baptiste en la cachant dans sa propre bouche : « Théodelin dans sa bouche emporte la bouche à la parole d'or¹²⁶⁹. ») offre des symboliques élémentaires un exemple frappant, en ce qu'elle se situe au point de concordance de leurs caractères les plus heureusement valorisés. La retraite de Théodelin cumule ainsi le tranchant (de la parole), le limpide (de la mer étale)¹²⁷⁰, et la légèreté (venteuse) de l'air¹²⁷¹ :

« Les moyens de purification et les qualités cathartiques des éléments que nous venons d'examiner ne sont en effet que des supports d'une espèce de quintessence de pureté qui se manifeste en eux par un de leurs caractères : tranchant de la lame, limpidité de l'eau, lumière du feu, immatérialité, légèreté et quasi-ubiquité de l'air. Une

¹²⁶⁵ Pierre Michon, *L'Empereur d'Occident*, *op. cit.*, p. 60.

¹²⁶⁶ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, *op. cit.*, p. 110

¹²⁶⁷ Cf. *intra*. Troisième partie : la Création et ses revers, 3. Poétiques de l'eau, c. L'eau qui génère et mire le monde, 3. Musiques de l'eau

¹²⁶⁸ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 199.

¹²⁶⁹ Pierre Michon, *Abbés*, *op. cit.*, p. 60.

¹²⁷⁰ « En hiver, comme maintenant, les marais disparaissent sous la droite mer *Ibid.*, p. 62.

¹²⁷¹ « [...] il sait que dans cette solitude venteuse la parole se recrée, trouve son centre et son point d'appui, pour au retour trancher net parmi les bavardages des moines », *Ibid.*

rêverie diaïrétique de ces matériaux rejoint les grands schèmes ascensionnels pour déboucher en un spiritualisme qui abstrait et sépare l'esprit de toutes les qualifications accidentelles¹²⁷². »

En se purifiant, l'abbé passe du côté du divin : il se sépare (c'est l'image même de la *retraite*) de la fugacité de l'existence contingente pour se mettre du côté d'une transcendance démiurgique, de l'Esprit. Étymologiquement l'ascète s'élève – purification équivaut à ascension. Aussi, l'air est la matière de la pureté puisqu'il est en quelque sorte la matière qui se défait de la matière : « [c]'est une des raisons pour lesquelles Bachelard, en une de ses plus fructueuses études, a pu faire de l'élément aérien la substance même du schème ascensionnel¹²⁷³. » note Gilbert Durant qui pointe ailleurs l'horizon ascétique : « L'essence de la purification comme de l'ascension est finalement l'*ākāsha*, l'éther substrat symbolique de toutes les essences [...]»¹²⁷⁴. » Et tendant vers l'immatériel, l'air accueille la rêverie des choses éternelles. Au ciel le plus pur revient de droit la formule immuable du commencement du monde, elle qui ne se cache pas si bien dans l'opacité dense que dans la plus parfaite transparence.

Pour celui dont l'écriture est « toute en virgules et en tourbillons¹²⁷⁵. », l'air prête sa transparence et son flux à la figuration de l'*esprit* : comme lui il est invisible, comme lui il traverse les corps et le monde. Souffle vital qu'il faut savoir éprouver et avec lequel il faut apprendre à renouer, ou inspiration qu'il faut apprivoiser, l'air est ensemble la vie mystérieusement insufflée et la poésie miraculeusement inspirée. Ce qui se cache dans l'air alors c'est le texte qui peut être dans une voix apaisante aux abords de la nuit, mais aussi dans le grand vent fracassant du style, ou bien dans le murmure d'un sifflet modulant une unique note, ténue, fragile et qui émane d'un sifflet opportunément fait du ciel bleu lui-même – c'est Gian Domenico Desiderii qui l'invente, ornant l'instrument du : « bleu de [s]es plumes de geai »¹²⁷⁶ – ; le monde (re)commence soit dans la voix d'une mère, un fracas ou un *vibrato*.

d. L'air comme fatalité : imaginaires de la mort

¹²⁷² Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 201.

¹²⁷³ *Ibid.* p. 199.

¹²⁷⁴ *Ibid.*, p. 201.

¹²⁷⁵ Cf. Stéphane Chaudier, « Michon : style, phrase, système. », Préclaire (Florian) et Castiglione (Agnès) (éds.), *Pierre Michon : naissance et renaissances*, *op. cit.*

¹²⁷⁶ Pierre Michon, *Le Roi du bois*, *op. cit.*, p. 37.

Si l'air figure très majoritairement les élans des commencements et de la création (ses valeurs élémentaires s'associent à l'imaginaire du mouvement comme à celui du désir, et il est en son évanescence l'élément le plus à même de figurer le souffle et l'inspiration), il arrive pourtant qu'il se pare de valeurs qui disent – qu'il s'agisse de *monter au ciel* ou de choir sous l'effet du vertige –, le désastre de la mort. Espace dont l'immensité transparente abrite les forces transcendantes, on y entend dans les *Vies minuscules* gronder le tonnerre des moteurs d'un Boeing qui peut à l'occasion figurer un *deus ex machina* du monde moderne, et enlever dans sa toute-puissance une enfant de dix ans, montée au Ciel. Dans le défilé des nuages on peut voir avec Laurent Mauvignier à l'horizon la ligne où toutes les trajectoires confluent et s'évanouissent ; ou avec Jean Rouaud l'obstination accablante des forces cachées qui nous terrassent. Ainsi, dans *Autour du monde* le ciel et ses nuages se présentent comme l'offrande faite à l'imaginaire d'une rêverie de ligature universelle ; tandis que dans les écrits de l'auteur des *Champs d'honneur* on s'affronte à un ciel bouché. Chargé des lourds nuages atlantiques ou des bombes innombrables, le ciel se présente alors chez Jean Rouaud comme une force implacable et tragique : image belliqueuse d'une volonté arbitraire ou miroir de la mer, endossant comme celle-ci les connotations morbides de force térébrante, de violence et d'usure. Chez Marie-Hélène Lafon l'élan céleste a un douloureux revers, si bien que le *vertige* saisit celui trop haut ou trop subitement s'élève, et que la chute alors fournit à l'*hybris* du rêveur un dramatique contrepoint. Enfin, Laurent Mauvignier sait également dire dans la poésie de l'air les forces de délitement qui travaillent le monde : que l'amour vienne à manquer et l'air se fait vide, néant. La maison bâtie dès lors n'a pour tout devenir possible qu'une promesse d'effondrement.

1. L'enfant entre deux ciels

Dans les *Vies minuscules*, la disparition d'une fillette de dix ans est racontée par une succession contrastée de symboliques aériennes. Si la petite fille disparaît furtivement (« Les petits pieds sérieux frappèrent le sable de l'allée, s'évanouirent sans que j'entendisse trotter les espadrilles¹²⁷⁷. ») c'est parce-que le son des espadrilles est couvert par celui d'un avion qui passe. L'enfant disparaît tandis que l'on entend sourdre *crescendo* le bruit d'un Boeing – ainsi que si l'avion, *deus ex machina* tel que l'auteur le qualifie lui-même, emmenait l'enfant au ciel. Aussi, la symbolique à l'œuvre est celle d'une assomption par la mort (ailleurs, Pierre Michon

¹²⁷⁷ Pierre Michon, *Vies minuscules*, op. cit., p. 246.

évoque sans ambages l'image de l'envol : « Enfant j'ai su que d'autres enfants mouraient ; mais ceux-là ne m'avaient pas précédé dans un envol magistral, ils n'étaient pas que légende [...]»¹²⁷⁸. ») Mu par les fils que tirent les dieux, l'avion – ou l'enfant – s'élève :

« [...] toutes les parois de l'air sous lui trébuchantes, l'été embrassant ses flancs d'argent, les fils invisibles et passionnés de la machinerie céleste l'enlevant à corps perdu vers le paradis très haut et vague, derrière les H.L.M. »¹²⁷⁹

La machine laisse deviner la machinerie – la *machina* qui tire les ficelles –, cependant que la lumière (*été, argent*) nimbe cette montée céleste d'une auréole sacrée. De fait l'enfant disparu est associé, dans la « Vie de la petite morte », à la figure de l'ange – qui est aussi bien la petite sœur : « [...] l'ange en sa petite boîte, un peu sous Châtelus [...]»¹²⁸⁰. » La poétique de l'écriture de la mort de l'enfant convoque alors l'élément aérien en de multiples occurrences, et tourne autour du motif en doutant : la disparition d'une enfant est légère comme l'air mais pesante comme une croix, c'est une paix et une clameur, une rencontre épiphanique en même temps qu'un écrasant nuage : « Il faut en finir. Nous sommes en hiver ; il est midi ; le ciel vient de se couvrir uniformément de bas nuages noirs»¹²⁸¹. »

2. La poésie des nuages

1. Le *legato* des nuages

Dans *Autour du monde* de Laurent Mauvignier, la fin du fragment consacré aux deux italiens est marquée par le récit de la course du chien disparu : en cet *explicit* partiel qui fait bouture avec le fragment suivant, l'évocation de l'élément aérien se mêle à l'imaginaire du mouvement, du vent et de la course, pour signaler l'ivresse d'une liberté reconquise et faire signe vers l'immensité du ciel avec laquelle se confondre :

« Elle court, cette petite tache blanche de poils [...] parce qu'elle a peur du bruit des voitures et parce qu'elle n'en revient pas d'avoir un espace aussi vaste autour d'elle – le ciel immense avec ses nuages d'un blanc aveuglant et mousseux et qui courent eux aussi pour aller Dieu sait où, dans un monde qui doit être bien meilleur que le nôtre puisque tout le monde y court, les nuages, les chiens, les autobus, tout le monde court et galope et semble vouloir

¹²⁷⁸ *Ibid.* p. 230.

¹²⁷⁹ *Ibid.*, p. 246.

¹²⁸⁰ *Ibid.*, p. 230

¹²⁸¹ *Ibid.*, p. 225.

marcher des heures et des heures et quitter le bitume pour s'enfoncer très loin dans les plaines silencieuses, là où personne n'est jamais allé salir le monde de sa présence prétentieuse et vaine [...] ¹²⁸². »

Le passage est marqué par la prégnance de la couleur blanche, qui réunit ici tout à fois des symboliques de pureté reconquise et de disparition : tache blanche sur fond blanc, le chien qui se mêle aux nuages est une forme évanouie dans l'espace ouvert, confondue au bout de sa ligne de fuite à cet horizon où se mêlent la plaine immaculée – *jamais salie* –, et les nuages d'un *blanc aveuglant*. Vers ce point aveugle qui peut bien être la mort ¹²⁸³, l'écriture projette les bêtes et les choses, ainsi que l'autocar emportant Ernesto et Giorgio dans l'espoir vain de faire fortune, et les nuages eux-mêmes. Dans cette course accélérée – *tout le monde court et galope* – qui forme une métaphore de la vie même, c'est l'idée de mouvement qui prédomine. à la suite de Gaston Bachelard qui sous-titre son livre sur *L'Air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement* et pointe l'espace céleste comme lieu éminent d'une projection de la rêverie et d'une pensée *animée*, Jean-Pierre Richard, dans un court essai sur un livre de Stéphane Audégy ¹²⁸⁴, formule les caractères spécifiques des rêveries suscitées par les nuages : « Dans le nuage on va pourtant continuer de rêver [...] à un certain don, comme libidinal, d'ouverture et de plasticité, à une capacité, vertigineuse, de métamorphose ¹²⁸⁵. » Formes nébuleuses et mouvantes, les nuages *mousseux* qui courent chez Laurent Mauvignier accueillent en effet toutes les lignes tendues des désirs du monde : la trajectoire d'un bus qu'anime un rêve de jeunesse retrouvée, comme la course d'un chien subitement libéré de sa laisse. C'est bien vers cette masse vaporeuse que toutes les formes confluent, pêle-mêle, avant de s'étreindre et de s'abolir. Ainsi que chez l'auteur de *La Théorie des nuages*, l'imaginaire de Laurent Mauvignier figure ici l'idée d'un *legato* du monde. Jean-Pierre Richard identifie précisément cette idée comme la forme parachevée de ce que le nuage prête à la rêverie : « [...] une continuité, ou même d'une grande parenté des êtres, l'euphorie d'une sorte de ligature universelle, qui serait aussi comme un *legato* du monde ¹²⁸⁶. » De fait, l'évanouissement final des figures dans le blanc virginal de la mousse des nuages est à la fois un retour au silence et une suture avec le récit suivant. La formule de Jean-Pierre Richard est ainsi opérante tant du point de vue structurel que dans l'ordre de la poétiques images et de leurs symboles : liés *tout autour du monde*, les

¹²⁸² Laurent Mauvignier, *Autour du Monde*, *op. cit.*, p. 292.

¹²⁸³ *Cet autre monde bien meilleur que le nôtre où personne n'est jamais allé*. Nous n'en saurons pas plus, tant sur les personnages et le chien, qui disparaissent en cette fin du récit.

¹²⁸⁴ Stéphane Audégy, *La Théorie des nuages*, Paris, Gallimard, 2005.

¹²⁸⁵ Jean-Pierre Richard, *Pêle-mêle*, *op. cit.*, p. 115.

¹²⁸⁶ *Ibid.*

quatorze récits courent ensemble comme vers un point de fuite commun, tandis que chacun s'évanouit au point de rencontre où il rencontre l'autre.

2. Le ciel-mer

Nous avons déjà signalé le caractère concomitant de la perte du père et du bris d'un des deux verres des lunettes que porte le narrateur du *Monde à peu près*. Le monde s'offre dès lors au narrateur de Jean Rouaud comme clivé entre un pôle net et un autre flouté : « En fermant alternativement les yeux, j'avais donc le choix entre deux visions [...] »¹²⁸⁷. » Par une réversion des valeurs usuelles, le réel est donné pour l'espace austère d'une autorité orgueilleuse, quand le flou offre les séductions d'un imaginaire à même de projeter sur la toile du monde le spectacle de saisissantes métamorphoses. Pour autant, en ce verre brisé, le narrateur n'en finit pas d'éprouver à la suite de la mort du père l'horizon comme dramatiquement rétréci. Pénétrant dans le champ du flou, le narrateur subit une régression – voire une *dépression*, au double sens climatique et moral du mot –, et la partition élémentaire consubstantielle de l'ordonnement du monde à son commencement se défait. Les éléments confondus retournent à une substance originelle informe, si bien que l'air prend subitement l'allure de l'eau et que le ciel devient mer. Il y a donc d'un côté « [...] tout un monde tellement sûr de son fait qu'il se donne en spectacle, et [de]l'autre, considérablement rétréci (l'horizon ramené à trois mètres), imprécis et vague, éloge du flou, où le ciel passerait pour une mer renversée et les nuages pour de l'écume bouillonnante [...] »¹²⁸⁸. » La ligne d'horizon se fait miroir : le monde *sens dessus dessous* échange ses polarités et ses symboles. Si cette inversion n'est pas sans attrait, la vision dote l'espace aérien d'une matérialité que son évanescence usuellement dément, et renverse la joie de l'élan en l'agitation d'une conscience douloureuse.

Ainsi, au moment où il porte les yeux au ciel pour y voir projetée l'image paternelle – ce second corps intemporel précédemment évoqué –¹²⁸⁹, le narrateur du *Monde à peu près* se confronte à la vision déceptive d'un ciel bouché. De fait, le ciel ne se présente pas comme l'espace éthéré et ouvert d'une expansion verticale. Au contraire, ainsi qu'un reflet de la mer, il dédouble la vision de l'océan. Doté de plasticité, animé de mouvement, le convoi des nuages prend alors les valeurs matérielles accablantes de l'eau :

¹²⁸⁷ Jean Rouaud, *Le Monde à peu près*, *op. cit.*, p. 89.

¹²⁸⁸ Jean Rouaud, *Le Monde à peu près*, *op. cit.*, p. 89.

¹²⁸⁹ Cf. *intra.*, Première partie : les fils de l'œuvre, 1. Le père des origines, a. Fondations.

« Juste des nuages, des masses de nuages, sombres, bas, qui roulent à gros bouillons où s'étirent comme du coton sale d'ouest en est, lourds des humeurs océanes, progressant par vague sur plusieurs niveaux, [...], inlassable activité de fuyards, les hordes sauvages de l'Atlantique partant à la conquête du monde, et la débandade est telle que des filets de brume se détachent des couches les plus basses, comme les éléments faibles, rejetés sur les flancs, d'un troupeaux en mouvement, lambeaux de firmament morts qui pendent telles les voiles d'un vaisseau fantôme, flottent au vent, s'accrochent à la cime des arbres, s'effondrent dans le lointain¹²⁹⁰. »

La vision superpose plusieurs réseaux d'images : le ciel animé d'un mouvement violent, d'une brutalité barbare et d'une propension meurtrière, est tout à la fois une mer, une armée, un troupeau et un vaisseau. Les métaphores qui concluent l'évocation dressent un paysage de dérégulation et ordonnent une vision macabre. Au moment où le fils tente de projeter au ciel l'image paternelle, le monde s'affirme comme contraire. L'isotopie de la pesanteur – *masses, bas, lourds, pendent, s'effondrent* – proclame la gravité de la mort, et redouble la douleur du fils endeuillé. Dans *L'Air et les Songes* Gaston Bachelard fait lui aussi le lien entre le ciel lourd et le sentiment d'oppression : « Pour rendre compte de la sensation d'étouffement que donne un ciel bas, il ne suffit pas de lier les concepts de bas et de lourd. La participation de l'imagination est plus intime, le nuage lourd est senti comme un mal du ciel, un mal qui terrasse le rêveur, un mal dont il meurt¹²⁹¹. » Précisément, le narrateur du *Monde à peu près est terrassé* par le spectacle du ciel bas. Renvoyé à la double fatalité de la terre noire qui décompose, et de la mer furieuse qui érode, le narrateur rejoint dans sa vision les valeurs morbides d'altération – « [u]n nuage ténébreux suffit pour faire *peser* le malheur sur tout un univers¹²⁹². » Aussi, l'élan de la rêverie céleste face au tombeau du père ricoche sur une voûte close, un firmament mutique, si bien que l'essor fantasmé se résume *in fine* en : « un aller-retour terre-ciel¹²⁹³. »

3. *Vertiges*

1. *Vertigo*

Dans l'œuvre de Marie-Hélène Lafon, L'élévation de Mo dans le ciel étoilé pareillement a son douloureux revers d'effondrement brutal, et au tracé libre qui joint les points de lumière de la voûte céleste répond la ligne droite de la chute vertigineuse. À la fin de la nouvelle « Bon en émotion », la déchirure du ciel mime le gouffre creusé entre les personnages : « Quand ils sont sortis le ciel s'était déchiré. Ils n'ont pas parlé. Ils sont montés au clocher¹²⁹⁴. » Alors, dans

¹²⁹⁰ Jean Rouaud, *Le Monde à peu près*, *op. cit.*, p. 71.

¹²⁹¹ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, *op. cit.*, p. 248.

¹²⁹² *Ibid.*

¹²⁹³ Jean Rouaud, *Le Monde à peu près*, *op. cit.*, p. 71.

¹²⁹⁴ Marie-Hélène Lafon, *Histoires*, *op. cit.*, p. 281.

la lumière crue du zénith, Mo et maria rejoignent le mythe d'Icare en s'élevant vers un soleil trop vif : « Tout fumait dans la lumière neuve. Le soleil était fort¹²⁹⁵. » L'élévation déclenche le *vertige* des personnages et l'accélération subite du récit : en quelques mots la nouvelle et Maria sont précipitées vers leur *chute*. C'est que Mo est pris d'un malaise qui se symptomatise par un « mal au ventre »¹²⁹⁶, et que Maria prend à ses yeux les traits de celle qui le confronte à sa nullité, cristallisée dans les lacunes orthographiques. Déchu à ses yeux, Mo précipite avec lui Maria : « Il s'est retourné, il l'a poussée d'un seul coup, il a mis toutes ses forces, elle est tombée¹²⁹⁷. » Plus encore que dans la version dans laquelle le meurtre se déroule au pied de la statue de la Vierge Marie sur une terrasse surplombant un parking – sous le regard de la *bonne mère* et depuis une position altière –, la réécriture fait de la chute la réponse à la montée dans le clocher, apparentant la scène au film d'Hitchcock. Si chez le cinéaste le dispositif est une machination ourdie par le mari caché, il y a pourtant bien dans les deux scènes la mise en exergue d'une tension fondamentale aux ressorts inconscients et à la portée symbolique. Gilbert Durand précise le processus en ces termes :

« [...] l'inconscient semble d'avance et fonctionnellement sensibilisé pour recevoir le choc créé par l'image d'une banale ascension dans un édifice élevé. [...] le vertige est image inhibitrice de toute ascension, un blocage psychique et moral qui se traduit par des phénomènes psychologiques violents. Le vertige est un rappel brutal de notre humaine et présente condition terrestre¹²⁹⁸. »

On trouve dans la nouvelle intitulée « Roland » une image du ciel étoilé fermé à la rêverie, défait de son élan de libre onirisme. Après avoir découvert le corps pendu, le narrateur reste dans la maison veiller le corps. Il sort et observe le ciel : « La nuit était sans lune, festonnée d'étoiles, dure, glacée¹²⁹⁹. » Les constellations n'offrent plus au regard qu'un mur de pierres, une accablante matérialité, une aporie – plus de formes rêvées mais un indémêlable labyrinthe de festons. La pesanteur et la rigidité du corps froid et inanimé de l'ami chu sont projetées dans le ciel fermé comme un rempart, mutique comme une pierre.

2. L'air vide

Des écrivains qui composent notre *corpus*, Laurent Mauvignier est celui qui met le plus pleinement en œuvre les images de l'air *vide*. Dans ces évocations il n'est pas question du

¹²⁹⁵ *Ibid.*

¹²⁹⁶ *Ibid.*

¹²⁹⁷ *Ibid.*

¹²⁹⁸ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 124.

¹²⁹⁹ Marie-Hélène Lafon, « Roland », *Histoires*, *op. cit.* p. 131.

souffle vital mais de son envers, et à rebours de la présence invisible que la respiration charrie, le texte exhibe une absence, dit la force agissante du néant et l'effondrement, dans l'amour finissant, de la maison qui abrite les personnages d'*Apprendre à finir* :

« [...] mais maintenant : que la maison soit déserte, qu'elle tombe, qu'elle s'écroule ou qu'à leur tour les rats descendent du grenier et remontent de la cave, que les ronces aussi s'acharment, que le crépi, il ne se sera pas refait cette année, que tout devienne noir, que les fissures prennent la largeur d'une main, d'un corps, qu'un corps puisse s'y enfoncer, que l'air aussi s'infiltrer, maintenant, quelle importance, vraiment. »¹³⁰⁰

La maison habitée qui chez Gaston Bachelard de la cave au grenier étage en son architecture verticale toutes les modalités poétiques d'un être-au-monde, et qui chez Mircea Éliade réplique tout l'univers en son architecture cosmique, est ici subitement désertée. Les rats surgis des fondations et descendus des combles anéantissent l'agencement verticalisé de l'espace pour le réduire à la platitude d'une ruine écroulée qu'achèvent de saccager en leur agressivité manifeste des ronces proliférantes, ainsi que le noircissement inéluctable d'un crépi laissé à l'abandon. Fléaux survenus conjointement, l'animalité grouillante (« l'inquiétude est provoquée par le mouvement rapide et indiscipliné »¹³⁰¹), et le noir (« cet abstrait spontané si négativement valorisé chez l'homme »¹³⁰²) forment de fait deux des ferments les plus vivaces de l'angoisse. Le déroulement symbolique de l'exhortation douloureuse du personnage figure enfin – quoiqu'à rebours exact de l'image d'Yves Bonnefoy que commente Jean-Pierre Richard¹³⁰³ – le « [...] passage de l'étroitesse pierreuse la plus fine [...]»¹³⁰⁴. » à « [...] la plus grande ouverture possible d'espace [...]»¹³⁰⁵. » Il ne s'agit pas chez Laurent Mauvignier d'une heureuse fission devenue genèse mais bien au contraire d'un gouffre agrandi. La sombre prière formule un appel à la fin du monde, et la gradation qui va de la largeur d'une main à celle d'un corps, parachevant l'ensemble des images morbides, tend à signaler la fissure élargie comme une tombe en laquelle s'engloutir. Dernier terme de l'inventaire, l'air est ici le synonyme du non-être, du néant. L'air n'est plus dès lors l'invisible qui peuple le souffle vital mais la substance même d'un monde tout à fait *évidé*.

On le voit, la maison d'*Apprendre à finir* fait contrepoint à celle du *Soir du chien*. Si chez l'autrice, animée de l'amour qui la peuple, la maison s'inscrit au cœur d'une rose des vents

¹³⁰⁰ Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, *op. cit.*, pp. 116-117.

¹³⁰¹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 75.

¹³⁰² *Ibid.*, p. 97.

¹³⁰³ « [...] nous aimions que la fente dans le mur / Fut cet épi dont essaïmaient des mondes », Yves Bonnefoy, *Les planches courbes*, Paris, Le Mercure de France, 2001.

¹³⁰⁴ Jean-Pierre Richard, *Pêle-mêle*, *op. cit.*, p. 22.

¹³⁰⁵ *Ibid.*

parfaitement orientée et d'un théâtre élémentaire heureusement organisé¹³⁰⁶, dans *Apprendre à finir* l'air s'associe à l'image angoissante du délabrement et de la béance pour désigner un monde anéanti¹³⁰⁷. L'air ouvre la voie aux infiltrations – les mêmes qui chez Jean Rouaud fissurent la maison et la force maternelles¹³⁰⁸.

L'air a en partage avec les autres éléments de prêter à l'imaginaire des pôles antagonistes, et de s'offrir à la figuration de la création comme à celle de son envers. Espace du désir et de l'envol heureux, le ciel abrite aussi toutes les fatalités : une enfant y est rappelée bruit de tonnerre, une pluie de bombes en choit. Subtilement du reste, l'imaginaire aérien de la disparition recèle lui-même des valeurs clivées : si la chute brutale dit bien le poids de la mort, et l'effritement les forces de déliquescence qui travaillent le monde, la rêverie aérienne de la mort a ceci de spécifique qu'elle convoque des images apaisantes comme celles de l'innocence faite légèreté, et de la *ligature universelle* : tout en haut et tout au loin la rêverie devine aux frontières de l'univers les mêmes limbes recommencées que celles dans lesquelles le monde est advenu.

¹³⁰⁶ Cf. intra. Troisième partie : la Création et ses revers, 1. Le feu, c. L'étincelle du commencement, 1. Recommencer l'amour, 2. Le baptême de la maison.

¹³⁰⁷ « [...] l'idée me tourmentait que la poussière et l'air vide finissent par casser les murs [...]. », Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, op. cit., p.52.

¹³⁰⁸ Cf. intra. Troisième partie : la Création et ses revers, 3. Poétiques de l'eau, a. Les eaux tristes, 4. Inondations.

QUATRIEME PARTIE : La scission et l'appartenance

Présents des poétiques de l'éclat

Notre travail associe à l'analyse des recommencements du monde dans la littérature d'aujourd'hui une perspective d'étude poétique, et c'est notamment selon une poétique de l'éclat que les auteurs qui composent notre *corpus* élaborent les représentations du monde – à la fois *éclaté* en une multiplicité de fragments, et *éclatant* d'une lumière dont le halo éclaire l'origine. Aussi, nous nous attacherons dans notre travail à ces trois manifestations d'une poétique de l'éclat que sont l'alternance des jours et des nuits, la vie des objets et les apparitions animales. Ce n'est en outre par le seul mot d'éclat qui est plurivoque dans l'intitulé de ce quatrième temps de notre étude ; c'est également celui de présent, qui fait signe tout à la fois vers le champ de la littérature contemporaine, et vers les *présences* des animaux, des choses et des astres dans le monde d'aujourd'hui¹³⁰⁹.

La distinction du jour et la nuit ainsi que la représentation des astres – le soleil et la lune, les étoiles et les constellations – constituent les premières formulations d'un ordonnancement de l'univers. La partition d'Ouranos et de Gaïa ordonne l'espace en un haut et un bas distincts que parcourt la course du soleil, rythmée entre apparition et sa disparition. Aussi, l'alternance du clair et de l'obscur est majeure dans les représentations préhistoriques – la course des chevaux est figuration de l'astre solaire, leur mort est irruption de la nuit –, et les peuples *premiers*, formulent leurs *révélés des commencements* à partir des observations cosmiques qui inscrivent l'univers dans un ordre. Mircea Éliade souligne ainsi que : « [l]es rythmes cosmiques manifestent l'ordre, l'harmonie, la permanence, la fécondité¹³¹⁰. » L'alternance du jour et de la nuit comme la course des astres est donc trace d'un travail caché des puissances, d'une mise en œuvre organisée par des forces tutélaires : « Avant tout, le Monde *existe*, il est *là*, et il a une structure : il n'est pas un Chaos, mais un Cosmos ; donc il s'impose en tant que création, en tant qu'œuvre des dieux¹³¹¹. » Structure fondatrice qui recoupe les principes du masculin et du féminin – le héros solaire, le cycle lunaire – l'opposition du diurne et du nocturne marque dans le champ des écritures contemporaines un profond renouement avec la figuration des (re)commencements.

¹³⁰⁹ Cf. *Présents de la littérature de langue française*, Dir. Anne-Marie Lilti, Florian Préclaire, Université de Cergy-Pontoise / En collaboration avec l'Université de Saint-Etienne, Centre de Recherche Textes et Francophonies (CRTF), Centre Interdisciplinaire d'Étude et de Recherche sur les Écritures contemporaines (CIEREC), « Présents 1 : Franchir, Offrir », mars 2008.

¹³¹⁰ Mircea Éliade, *Le Sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 101.

¹³¹¹ *Ibid.*

La nuit première est ambivalence : elle est l'origine en laquelle tout se fond, se confond et s'agglomère en même temps qu'une image de l'hostilité. L'humanité se devine dans cette nuit des origines comme au sein de ce dont elle procède mais se tient également face à elle dans l'angoisse d'être happée. Montée des ombres, douleur de la mort et univers de violence gisent dans la nuit qui menace et envahit. Ainsi Marie-Hélène Lafon regarde monter la nuit d'encre depuis le fortin du pays d'en-haut, tandis que Jean Rouaud est en proie à la négativité du deuil figurée sous la forme d'une nuit noire, et que Laurent Mauvignier affronte ses *Histoires* sanglantes à la *Nuit*, théâtre des barbaries.

A contrario, le jour porte en lui les valeurs héroïques et glorieuses d'avènement et de justice. Inquiet de l'ombre, l'imaginaire de Marie-Hélène Lafon est naturellement tendu vers la lumière comme vers le sentiment d'une vérité tout à la fois stylistique et symbolique. Dans l'épure d'une encre cherchant la blancheur, l'écrivaine embrasse les figures solaires heureuses de la droiture et de la beauté, et trouve à dire l'apparition d'une figure espérée de père second comme celle d'une silhouette qui incarne la lumière du désir.

Les commencements de l'univers s'ordonnent ainsi qu'un arrachement à l'ombre qui préexiste à la lumière ; et dans l'ordre de la construction cosmogonique le jour procède de la nuit. Engendré soit de puissance virile ou de féminine fécondité, le monde advient à la lumière de l'existence ainsi qu'un enfant *voit le jour* ; aussi peut-on dire : « [...] qu'il n'y a pas de lumière sans ténèbres alors que l'inverse n'est pas vrai : la nuit ayant une existence symbolique autonome¹³¹². » La nuit contient le jour, l'ombre recèle en son sein, dissimulée, son antithèse. Au sein de notre *corpus*, ce sont les œuvres de Pierre Michon et de Jean Rouaud qui travaillent le plus ouvertement sur cet échange des valeurs nocturnes pour les valeurs diurnes. Dans *Rimbaud le fils*, la nuit donne à voir les étoiles, dont les scintillations sont autant d'éclats lumineux et de figurations métaphoriques de la création poétique telle que Rimbaud l'illustre sous la forme de ses *Illuminations*. Chez l'auteur, c'est par ailleurs la poétique du clair-obscur qui domine les scènes de commande, et c'est des nuits ténébreuses éclairées de halos de lanternes ou de braseros que s'opèrent que se décident les grandes œuvres qui prétendent à recommencer le monde. Jean Rouaud explore pour sa part la grande nuit préhistorique dans laquelle les premiers humains devinent le ventre caché du jour. En outre, la nuit est dans son œuvre réinvestie des croyances qui l'érigent en instance magique de transaction des âmes, moment où la mort peut s'échanger pour la vie.

¹³¹² Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 69.

Enfin, engendré d'un panthéon fait de figures cosmiques, l'univers apparaît dans l'œuvre de Pierre Michon sous des traits ambigus. Entre puissance et mélancolie, ses grands dieux s'adjoignent les valeurs équivoques d'un soleil noir.

La littérature contemporaine convoque les objets ainsi que des signes qui figurent les (re)commencements du monde sous les traits affrontés de l'union et l'écart. La poétique de l'éclat domine ainsi des évocations qui proclament soit un sentiment d'appartenance ou de rupture. Dans son récent essai, Marta Caraion se demande *Comment la littérature pense les objets ?* Si son étude tend largement vers l'analyse d'un *corpus* du XIX^{ème} siècle, nous nous proposons pour notre part de montrer comment la littérature d'aujourd'hui se saisit des objets pour penser les modalités d'un *éthos* contemporain.

Comme autant de précieux symboles et de magiques sésames, notre *corpus* fait apparaître tout un ensemble d'objets qui s'inscrivent dans une poétique de l'osmose. En répliquant leurs précieuses complexions ou en symbolisant les désirs qui les habitent, des objets isomorphes et des vêtements comme secondes peaux inscrivent sans césures les corps dans ce qui les entoure. Aussi bien, des architectures idéales qui répliquent le monde alors offert en sa version minuscule et lisible dans l'espace de jardins où peindre à vif les images ; et l'on trouve par endroits des clefs qui ouvrent les pièces secrètes où l'origine se donne à voir, ou des chaudrons où mijote la soupe primitive.

Pourtant l'écriture contemporaine dépeint également par le truchement des objets l'écart qui dès le commencement sépare l'humain du monde, et l'arrache à l'harmonie pour le distinguer. Chez Pierre Michon, reversées en de douloureuses prisons dans lesquelles l'univers s'éprouve sous le signe d'une appartenance irrémédiablement perdue, les architectures disent également la fracture, tandis que des assemblages hétéroclites en forme de bric-à-brac et des instruments dissonants signalent l'écart, et que des *faux* disent la vacuité des ambitions et l'effondrement des désirs. Dans l'œuvre de Marie-Hélène Lafon, il y a des choses lourdes et mortes, des matières froides et des objets creux qui font conjointement éprouver la solitude de qui est douloureusement séparé et la nécessité d'un retour aux choses élémentaires.

Enfin, présents, souvenirs et témoins actent une circulation des objets. Au-delà de l'union et de la scission, l'*éthos* vers lequel fait signe la littérature d'aujourd'hui est celui d'un être-au-monde comme lieu de passage et carrefour du temps. La littérature contemporaine installe l'objet transmis comme troisième terme d'une dialectique des objets qui place l'homme à la croisée des chemins et des histoires. Vestiges et reliques émaillent ainsi de leurs présences ces récits qui cherchent à décrypter l'énigme du commencement dans les choses prises comme

traces et indices. Les objets mémoriels portent à travers le temps des figures tandis que les photographies proposent à la mémoire des chemins de traverse.

Enfin, les récits des quatre auteurs qui composent notre *corpus* font la part belle aux présences animales. C'est aussi à leur contact et par leur rencontre qu'il est en effet donné d'énoncer tout un pan des modalités d'un *éthos* contemporain pris entre scission et appartenance. L'écriture contemporaine se ressaisit ainsi de ces présences que nos modernités ont si largement délaissées – par domestication, domination ou relégation – pour repenser le rapport au monde dans un lien retissé avec le sauvage et l'archaïque vers lesquels tout bestiaire fait signe. Les écritures interrogent alors sur un mode renouvelé la tension entre une humanité s'érigeant comme culture contre une nature dont elle prétend se défaire, et dressent le constat d'une violence bestiale commune à l'humain et à l'animal.

La manifestation la plus prégnante de l'animalité chez les auteurs qui composent notre *corpus* est tout d'abord celle de figures qui trahissent une très profonde inquiétude. Entre le grouillement des bêtes larvaires et la puissance des grands animaux hippomorphes, les écritures d'aujourd'hui saisissent la rencontre de l'homme et de l'animal comme l'occasion d'évoquer les images animées et l'angoisse. Le fourmillement souterrain et la cavalcade préhistorique du troupeau parlent à l'humain de ce qui le hante et l'excède, des terreurs qui l'habitent et des puissances qui le surplombent. Pourtant, le surgissement des animaux au sein des récits contemporains est aussi séduction, beauté immédiate et saisissante de formes apparues en leur force et leur grâce, leur stature et leur danse. Alors l'animal est l'image accomplie d'un *éthos* parfait. Aux lisières des bois ou dans des ailleurs lointains s'accomplissent des courses prodigieuses et d'insolites face-à-face ; dans le saisissement de ces visions l'humain s'éprouve comme indéfectiblement uni au monde duquel il participe.

En outre, se saisissant des figures animales pour penser le lien et l'interdit, les écritures contemporaines font leurs *totems* et *tabous*. Le *totémisme* est fondé sur la croyance d'une parenté de l'homme et de l'animal – par le totem l'homme invite l'animal dans le cercle des siens, le fait membre du clan, développe autour de lui des rites et une pensée magique du monde. On sait que l'hypothèse freudienne est celle d'une *substitution* originelle – fruit tout à la fois d'un refoulement et d'un transfert – qui déplace sur la figure animale le meurtre premier du père. Les écrivains d'aujourd'hui mettent en scène cette pensée, de telle sorte qu'on découvre çà et là des cérémonies codées et des sacrifices rituels qui proclament un renouement du récit avec les symboles à même de dire l'origine.

Chasseurs et pêcheurs sont légion dans les textes dont nous proposons l'étude. Leurs présences affectent le moment contemporain d'une singulière semblance avec les mœurs premières des chasseurs-cueilleurs. Chez Pierre-Michon Jean le pêcheur cherche la fascinante carpe-cuir, chez Marie-Hélène Lafon on va aux grenouilles qui sentent la sauvagine, chez Jean Rouaud frère Cheval narre les exploits du grand veneur, et les hommes préhistoriques font de la chasse la matière première de leurs récits. Aussi, chez Laurent Mauvignier, il est question d'un monde reculé dans lequel il arrive qu'on aille à la chasse les dimanches¹³¹³. Par la chasse l'homme participe d'une animalité de prédation, et les écrivains d'aujourd'hui dépeignent ainsi la violence la plus archaïque, ramenant l'homme à sa bestialité la plus fruste, lui qui entre chiens et loups se saisit parfois d'une proie dont il garde le trophée, si bien que par le récit de chasse – s'appropriant les signes, devinant l'écriture – s'énonce la singularité de celui qui, seul au sein de la création, cherche les symboles pour interroger avidement son *éthos* et dire les mystères des commencements.

1. JOUR, NUIT, ASTRES : LES ÉCLATS DU COSMOS

a. La nuit noire

Au commencement il y a la nuit. Antécédente au jour qui en émane comme son principe opposé, la nuit est assimilée au chaos originel où git dans l'indistinct et l'informe tout ce qui plus tard constituera l'univers organisé. La nuit est l'obscur : rien ne peut en elle se penser qui ne soit distinct d'elle et c'est logiquement qu'elle s'adjoint tout un très puissant imaginaire de régression et d'angoisse. La littérature contemporaine travaille majoritairement les images de la nuit selon les symboliques qui qui s'y rapportent usuellement : chez Laurent Mauvignier la nuit est le moment privilégié de la fabulation et de la violence, tandis que chez Marie-Hélène Lafon elle est une marée qui monte et assaille. Aussi, chez Jean Rouaud, la nuit est assimilée à la disparition, à l'effacement et au deuil. Laurent Mauvignier conte au crépuscule des histoires sombres et violentes, et réactualise en ses livres l'équivalence posée entre l'indistinct nocturne et la noirceur achevée des agissements humains. Il en va ainsi dans *Histoires de la nuit* de la dramatisation du huis-clos de La Bassée qui va croissante au fil des heures où le monde s'enfonce dans la nuit, comme dans *Des Hommes* où le cœur du livre – qui est aussi celui de la violence la plus crue – coïncide avec celui de la nuit. Dans les textes de Marie-Hélène Lafon le monde nocturne embrasse les usuelles valeurs de péril dissimulé et d'angoisse. La nuit a sa

¹³¹³ Il s'agit de Bergogne. Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, op. cit., 2020.

volonté propre, elle est dotée d'une force colossale et larvée. Elle fait le siège des maisons basses qu'elle assaille de sa marée montante et inquiète de ses mouvements fluides ; minuit est l'heure des crimes subreptices et des disparus. Dans l'œuvre de Jean Rouaud, les symboliques nocturnes prennent nettement le pas sur l'imaginaire solaire. Si comme nous le verrons¹³¹⁴ la nuit est chez l'auteur le théâtre de transactions obscures et le moment où surgissent les forces larvées, par endroits au contraire le jour noir et la nuit blanche proclament le brouillage des symboliques usuelles. Alors, l'aveuglant soleil qui noircit la rétine et la pâle blancheur de la lune signalent l'inversion possible des pôles, et l'échange des valeurs.

1. *L'eau de nuit*

Des ouvrages de Laurent Mauvignier, celui qui travaille le plus nettement les symboliques nocturnes est *Histoires de la nuit*. Dès son seuil le livre articule les valeurs matérielles de la terre et de l'eau à celles de la nuit pour instiller, à leur confluence, le sentiment d'un monde aux forces corrosives et mortifères¹³¹⁵. En outre, faisant signe vers le livre lu au soir à Ida tout autant que vers l'intrigue même du récit, le titre s'associe à l'imaginaire des *Mille et une nuits* pour faire de Marion bordant Ida une seconde Shéhérazade et de l'intrigue qui se noue dans l'obscurité qui croît une histoire édifiante. Outre la référence aux contes d'Orient, le récit convoque explicitement *La Belle et la Bête*¹³¹⁶ dont l'adaptation filmique est offerte à Ida par Christine. Dans la tension croissante de la séquestration, Patrice met d'autorité Ida face au film. Chambre de résonance plus que divertissement, le film offre en son noir et blanc net un chromatisme cru dont l'évidence symbolique s'impose violemment. La toile de fond du conte, toute d'inquiétude, est une nuit sombrement enveloppante : « [...] tout ça dans l'épaisseur d'un noir d'encre qui a dévoré l'écran [...] »¹³¹⁷. » De fait, à l'image de *Des Hommes*, *Histoires de la nuit* est bâti sur la montée concomitante de la violence et de l'obscurité. Il s'agira, pour Christine, Marion, Patrice et Ida, ainsi que pour la Belle et pour Rabut, de *traverser la nuit* comme on traverse l'horreur, ou la guerre :

¹³¹⁴ Cf. *intra.*, Quatrième partie : la scission et l'appartenance, 1. Jour, nuit, astres : les éclats du cosmos, c. Le jour est dans la nuit.

¹³¹⁵ « L'odeur qui vient de l'étable, des vaches, du purin, de la terre qui les entoure, de l'humidité des pierres de la ferme, du salpêtre, de la rivière qui coule en contrebas et le froid térébrant de la nuit qui descend en eux [...]. », Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, *op. cit.*, p. 514.

¹³¹⁶ *La Belle et la Bête* : Marion et Denis – ou Patrice qui est, dans une certaine mesure, l'objet d'une heureuse métamorphose au cours du récit.

¹³¹⁷ Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, *op. cit.*, p. 432.

« Mais ce soir, ce film, elle n'en a pas peur. Au contraire, il est comme un refuge, et Ida pense que son père a eu raison de la lui imposer, car c'est Christine qui le lui avait offert et, de fait, maintenant c'est à sa tatie que pense Ida, comme si celle-ci lui demandait de faire comme la Belle du film, d'éprouver sa peur jusqu'au bout, car elles vont devoir traverser la nuit et un monde qu'elles ignorent¹³¹⁸. »

Par un travail de porosité des images, il arrive même que la nuit – eau sombre et visqueuse – ne soit plus seulement le temps de la peur archaïque du noir mais la métaphore même de l'angoisse ou de la terreur. Ainsi, le temps dilaté par l'effroi prend par endroits la consistance d'une nuit lourdement matérielle : « Christine et elle¹³¹⁹ sursauteront, se tairont, ne bougeront plus pendant quelques minutes qui se dilateront et s'épaissiront jusqu'à prendre la noirceur et l'épaisseur presque gluante d'une nuit bleu pétrole^{1320 1321}. » Aussi, cette nuit d'encre ou de pétrole¹³²² – si proche de la nuit qui chez Marie-Hélène Lafon monte à l'assaut du jour déclinant – conflue en ses symboles avec l'eau noire, matière privilégiée de l'inquiétude qui de la flaque de sang dans *Des Hommes* au tsunami d'*Autour du Monde* dit les désastres d'un monde éprouvé comme force d'engloutissement macabre.

Les métaphores digestives travaillent de fait également l'imaginaire d'Ida, pour qui la nuit est tour à tour une eau qui engloutit¹³²³ ou un ventre : « Ida a la sensation que ce qu'on entend c'est le son intime de la nuit, ou peut-être que c'est comme on sentirait l'intimité de la vie d'un animal géant qui viendrait de nous engloutir – baleine ou dinosaure – [...]»¹³²⁴. » Animaux gigantesques, l'avaleuse du complexe de Jonas et le mastodonte préhistorique offrent à la fille de Marion une sombre rêverie de l'intimité noire au moment même où l'enfant pénètre dans la maison abandonnée qui sera le théâtre du face-à-face final avec Denis.

2. Rêver Minuit

Du reste, chez Laurent Mauvignier minuit est l'heure du crime. L'auteur associe la barbarie la plus crue au creux ultime de la nuit. Dans *Des Hommes* ainsi que dans *Continuer*, l'heure médiane qui consacre les ténèbres les plus opaques s'associe symboliquement à la

¹³¹⁸ *Ibid.*

¹³¹⁹ Ida.

¹³²⁰ Qui n'est pas sans rappeler la *flaque de pétrole* du sang du médecin dans *Des Hommes*. Cf. *intra.*, Troisième partie : La Création et ses revers, 3. Poétiques de l'eau, A. les eaux tristes, 1. L'eau noire.

¹³²¹ Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit, op. cit.*, p. 598.

¹³²² « Les symboles nyctomorphes sont donc animés en leur tréfonds par le schéma héraclitéen de l'eau qui fuit, ou de l'eau dont la profondeur par sa noirceur même nous échappe [...]. », Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 122.

¹³²³ « [...] mais là, oui, il faut se jeter à l'eau, alors elle se lance et traverse cette épaisse zone très sombre qui engloutit une partie de la salle à manger et du salon et va vers l'escalier [...]. », Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit, op. cit.*, p. 603.

¹³²⁴ Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit, op. cit.*, p. 601.

noirceur des meurtres et des cauchemars. Dans sa structure quadripartite même – Après-midi, Soir, Nuit, Matin – *Des Hommes* met en œuvre une dynamique qui va déclinant du jour décroissant jusqu’à la nuit profonde, et dit la descente aux enfers des personnages progressivement immergés dans la guerre, ses méandres ténébreux et son obscurité criminelle – avant que ne viennent les limbes d’une aube en demi-jour. Aussi, cette plongée dans la nuit qui est peut-être l’enjeu majeur du récit est également anamnèse puisque, comme l’énonce Gilbert Durand reprenant à son compte les travaux de la psychanalyse : « [...] la nuit est symbole de l’inconscient et permet aux souvenirs perdus de ‘remonter au cœur’ pareils aux brouillards du soir¹³²⁵. » De fait, la noirceur des épisodes relatés dans la partie intitulée « Nuit », ainsi que la rupture dans la trame narrative que celle-ci opère, engagent David Vridaghs à formuler l’hypothèse selon laquelle le récit rapporterait des scènes nocturnement rêvées, ou remémorées :

« La troisième partie, la plus longue du roman, remonte le temps et entraîne le lecteur au début des années 1960 en Algérie. [...] Le titre de cette partie et le fait qu’elle soit encadrée par le récit de ce dernier [Rabut] pourraient laisser supposer qu’elle fait état des rêves qui agitent son sommeil ou des souvenirs qui reviennent hanter cet insomniaque¹³²⁶ la nuit suivant l’agression de Chefraoui par Feu-de-Bois. Mais nuit peut aussi désigner, par métaphore, ce qui est enfoui dans l’obscurité, ce qui est tu et occulté par l’espace public français, soit la guerre d’Algérie elle-même [...]»¹³²⁷. »

On le voit, la nuit se prête à la guerre de toutes les façons : elle escorte en sa noirceur la violence sombre des crimes, elle jette dans l’indistinct de l’espace onirique ou mnésique le récit d’un passé qui revient par éclats, enfin elle projette opportunément son ombre sur une vérité politiquement occultée.

Les éléments de récit eux-mêmes confirment cette lecture puisque c’est bel et bien en plein cœur de la nuit que la violence surgit à la manière d’un cauchemar, et qu’alors « [...] c’est seul qu’il faut avoir les mains moites et affronter les fantômes¹³²⁸. » Comme chez Jean Rouaud, la guerre donne ainsi à voir le monde sous la forme d’éclats abruptement jaillis de la toile de

¹³²⁵ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*, op. cit. p. 249.

¹³²⁶ « Et comme un con, moi, à soixante-deux ans, comme un gosse j’ai eu peur du noir, il m’a fallu allumer [...]. », Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, op. cit., p. 253.

¹³²⁷ David Vridaghs, « Polyphonie et dispositif narratif dans *Des Hommes* de Laurent Mauvignier », *Écrire le contemporain, sur l’œuvre de Laurent Mauvignier*, Michel Bertrand, Alberto Bramati, (dir.), op. cit., pp. 79-80. Le critique poursuit : « On privilégiera cette lecture en raison de l’étroite corrélation à l’un des enjeux majeurs de ce roman, qui est de « [...] parler des silences qui ont enveloppé la guerre d’Algérie », [Carine Capone, « À qui parler des silences ? Une étude de *Des Hommes*, de Laurent Mauvignier », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n°2, juillet 2011, p. 39.], et de « rétablir une communication qui pâtit d’un manque d’écoute » [*ibid.*, p. 49.].

¹³²⁸ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, op. cit., p. 224.

fond d'un ciel nocturne¹³²⁹, tandis qu'ailleurs la violence se révèle être le *mi-nuit* exact de l'univers, elle qui coupe en deux l'espace-temps avec le tranchant d'une lame : « [...] il se souvient, il était dans la chambrée et la nuit avait été coupée en deux par une rafale de mitraillette, d'un seul coup, net, comme un fruit d'un coup de lame¹³³⁰. »

L'hypothèse de David Vridaghs – l'onirisme de la partie « Nuit » dans *Des Hommes* – se trouve en outre justifiée par d'autres écrits de Laurent Mauvignier. L'écrivain associe de fait de façon récurrente les inquiétudes nocturnes au monde des rêves et la peur du noir aux visions cauchemardesques.

Ainsi, la description de *La Belle et la Bête* dans *Histoires de la nuit* apparente à l'envi conte et rêve et joue de leur indécidabilité¹³³¹, tandis que minuit est le moment du songe le plus sombre de Marion¹³³² comme de celui de Sybille : « À l'intérieur de la nuit, il y a une zone qui s'immisce – elle est faite d'étranges matières, de temps, de débris, de jour et de brume, de pluie parfois, et aussi de blocs noirs qui soudain rougissent, et de l'asphalte, des bruits d'ailes¹³³³. » Ce n'est rien moins que l'irruption ou le retour du Chaos qui se dit dans ce bref extrait – dont on saura plus tard qu'il est composé par les réminiscences de l'attentat du métro Saint-Michel dans lequel Gaël a péri. La nuit est une matrice qui porte en son cœur opaque toutes les confusions de l'origine, tout ce qui précède l'ordonnement du Monde. En elle git prêt à se redéployer l'espace des substances confondues, des quatre éléments encore amalgamés¹³³⁴ et jusqu'au temps lui-même décomposé, alors rendu par l'image d'une matière morcelée.

3. La nuit d'encre

¹³²⁹ « C'est la nuit et parfois on voit des éclats de lumière, le sol gronde, ça résonne sous les pieds : une vibration qui s'insinue dans les os et les oreilles. », *ibid.*, p. 191. Également : « [...] la rafale vient crever la nuit – pas loin, sur sa droite, un éclair de lumière blanc, bleuté, et la fulgurance et l'écho qui envahit tout l'espace [...]. », *ibid.*, p. 156.

¹³³⁰ *Ibid.*, p. 153.

¹³³¹ Laurent Mauvignier use, pour relater la scène filmée, du lexique du monde des rêves : « [...] sa course lente et comme empêchée, prise dans le cocon engluant et moelleux du ralenti, paralysée par son propre étonnement à traverser éveillée un rêve qui n'en est pas un [...] ». Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit, op. cit.*, p. 431. Plus loin « [...] la blancheur presque phosphorescente et fantomatique dansant au vent de la nuit », *ibid.*, et « [...] avançant à quelques centimètres du sol et ne s'en étonnant pas, comme si elle était irrésistiblement portée au-dessus d'elle même et de la matérialité de son corps par une force mystérieuse ou un songe éveillé [...] ». *ibid.*

¹³³² L'univers onirique de Marion est marqué par le schème de la chute, l'angoisse de l'eau noire : « [...] je ne faisais même plus de rêves tellement je redoutais de l'y [Denis] croiser, parce qu'il a décidé que c'était à mon tour de payer pour sa colère et ses humiliations à lui, même dans mes rêves je coule à pic au fond de la nuit, toutes les nuits [...] ». Laurent Mauvignier, *ibid.*, p. 533.

¹³³³ Laurent Mauvignier, *Continuer, op. cit.*, p. 176.

¹³³⁴ *La pluie, les blocs noirs qui rougissent, les ailes* : l'eau, la terre, le feu et l'air.

Comme Laurent Mauvignier, Marie-Hélène Lafon pose l'équivalence de la nuit et de la terreur, de l'effroi. Au sein de son œuvre, c'est certainement l'ouverture de *L'Annonce* qui cristallise avec la plus grande netteté les images du jour et de la nuit. C'est ainsi la saisissante découverte par Annette de la nuit du Cantal qui engage le récit. L'enjeu du texte se situe d'emblée davantage dans la représentation d'une lutte symbolique – celle que se mènent l'ombre et la lumière – que dans le déploiement d'une veine narrative¹³³⁵. *L'Annonce* fait du déferlement d'une eau nocturne sa scène originelle, son désastre fondateur¹³³⁶ et sa menace perpétuelle. Dans cette description inaugurale la polarité nocturne est dominée par l'image d'une marée montante, d'une inondation de nuit. Le jour est un fortin perché assailli par cette force ténébreuse et indistincte, cet immense corps multiplié et hostile :

« La nuit de Fridières ne tombait pas, elle montait à l'assaut¹³³⁷, elle prenait les maisons, les bêtes et les gens, elle suintait de partout à la fois, s'insinuait, noyait d'encre les contours des choses, des corps, avalait les arbres, les pierres, effaçait les chemins, gommait, broyait¹³³⁸. »

L'image est travaillée de deux fils métaphoriques entremêlés : celui de la fluidité et celui de l'animalité. La représentation d'une nuit liquide, d'une nuit possédant un inquiétant pouvoir térébrant de pénétration des choses et gagnant par ondes de ténèbres successives le cœur du monde participe d'une poétique déjà repérée chez Laurent Mauvignier. La figuration excède la possibilité d'une analyse séparée de l'eau et de la noirceur et en l'eau hostile, – l'eau noire¹³³⁹ –, convergent et confluent les éléments divers d'un riche et cohérent entrelacs. Tandis que Gaston Bachelard forme pour expliciter ce nœud d'images l'expression de stymphalisation de l'eau, Gilbert Durand mentionne sa force opérante chez Edgar Poë : « [...] la *mare tenebrum* avait eu son poète désespéré en Edgar Poë. La couleur 'd'encre' se trouve liée, chez ce poète, à une eau mortuaire, toute imbibée des terreurs de la nuit, grosse de tout le folklore de la peur [...]»¹³⁴⁰. » L'appareil des réseaux poétiques des deux écrivains est saisissant, d'autant que chez Marie-Hélène Lafon, les mots du corps – qui se multiplient dans la suite du texte –,

¹³³⁵ Celle-ci minimale.

¹³³⁶ C'est sur la débâcle de son couple avec Didier qu'Annette refonde sa vie et sur l'absence d'enfant à venir que Paul malgré tout fait la sienne. Le *fond* – ce qui sous-tend et qui précède – est obscur et noir.

¹³³⁷ Cette image d'une hostilité venue du dessous rejoint du reste l'architecture de la maison : en bas les oncles et la sœur, confits en leur atavique acrimonie et leur constante réprobation, en haut Paul et Annette qui essaient, s'apprennent, s'obstinent dans leur vouloir et dans cette obstination nichent avec patience un cœur pur, lovent un amour vrai.

¹³³⁸ Marie-Hélène Lafon, *L'Annonce*, op. cit., p. 13.

¹³³⁹ On constate en outre la remarquable cohérence du réseau symbolique puisque l'*eau noire* est un des lieux majeurs de l'imaginaire de l'eau chez Laurent Mauvignier, Cf. intra., Troisième partie : la Création et ses revers, 3. Poétiques de l'eau, A. les eaux tristes, 1. L'eau noire.

¹³⁴⁰ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 104.

filent l'ample métaphore d'une inquiétante présence protéiforme. De fait « craquements, crissements, feulements¹³⁴¹ » peuplent de leurs sonorités multiples cette nuit « *grasse*¹³⁴² de présences aveugles¹³⁴³ » qui chasse, et qui d'un regard jette les hommes dans l'abîme de leurs propres ténèbres. Le texte se déploie à partir de ce substrat auquel Annette oppose de fragiles lueurs domestiques. Elle « [...] allumait les lumières de la pièce et avait disposé une lampe de chevet trapue et jaune près de la fenêtre du milieu [...]»¹³⁴⁴. » La dimension symbolique du texte précède et excède le déroulé des événements et leur progressif dévoilement. Le livre se propose ainsi comme un récit des commencements¹³⁴⁵ qui use de la contingence – Fridières, Paul et Annette – pour figurer l'origine du Monde.

La nuit du Cantal, telle qu'elle est évoquée par Marie-Hélène Lafon, puise donc la force de la terreur qu'elle inspire dans les images d'engloutissement qu'elle suscite dans les cœurs. Celles-ci font écho aux récits rapportés qui mentionnent les disparus effectifs. Ainsi dans la nouvelle « Brasse coulée », la chasse aux grenouilles mêle à l'enjeu d'une animalité larvée à débusquer le souvenir d'une mort qui rôde :

« Partir seul aux grenouilles serait dangereux. D'autres le font, ils croient connaître les montagnes, et savoir s'y repérer dans le noir abyssal, et ne craignent pas, ou ignorent, ou veulent ignorer ce qui vous saisit là-haut, ce qui vous frôle, loin des maisons, des lumières, dans le mugissement obscur des choses. Un homme est mort dans les montagnes [...]»¹³⁴⁶. »

Outre l'intrication réitérée de l'animalité et de la nuit, cet extrait met en scène une périlleuse verticalité et adjoint à l'inquiétude nocturne la menace de la chute. Le monde altier est un escarpement et l'abysse – l'abîme marin, celui de la mer de la nuit – est promis à ceux qui s'aventurent inconsidérément. De la même manière, dans *Les Derniers indiens*, c'est entre chiens et loups, à l'heure vespérale de la tombée du jour – de la montée de la nuit – que s'évanouit l'Alice.

4. Le négatif d'Anne

¹³⁴¹ Marie-Hélène Lafon, *L'Annonce*, *op. cit.*, p. 13.

¹³⁴² C'est nous qui soulignons. Le *gras* est du reste systématiquement réprouvé chez Marie-Hélène Lafon, des inquiétants portraits d'ogresses dans *Mo* à la valorisation stylistique d'une écriture *sèche*.

¹³⁴³ Marie-Hélène Lafon, *L'Annonce*, *op. cit.* p. 13.

¹³⁴⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹³⁴⁵ « [...] il s'agissait de faire sa vie là, de commencer de recommencer là [...] », *ibid.*, p. 54.

¹³⁴⁶ Marie-Hélène Lafon, « Brasse coulée », *Histoires*, *op. cit.*, p. 247.

Si en associant la nuit à la violence les textes de Marie-Hélène Lafon et ceux de Laurent Mauvignier travaillent sur la double noirceur du monde et des hommes, chez Jean Rouaud la nuit est plus précisément associée à la mort : elle est tout à la fois le monde des disparus et l'image – la métaphore – du deuil. Le portrait maternel n'est qu'à peine esquissé dans les trois premiers ouvrages de Jean Rouaud. À l'*incipit* de *Pour vos Cadeaux* l'auteur pointe lui-même ce remarquable effacement. La mère est : « la petite silhouette ombreuse, dont on s'étonnait qu'elle pût traverser trois livres sans donner de ses nouvelles¹³⁴⁷. » Anne est une ombre qui habite de sa course fantôme l'écriture, et ne laisse deviner qu'en creux sa forme absente. Cette singulière image file à travers l'œuvre si bien qu'on la voit resurgir de loin en loin. Le portrait d'Anne n'est *développé* pour la première fois qu'au milieu de la première partie de *Pour vos Cadeaux*. L'auteur la décrit alors telle qu'elle apparaît sur la photographie prise pour la communion solennelle du fils, quelque temps après l'enterrement paternel. La mère y est donnée à voir en veuve anéantie de chagrin¹³⁴⁸. Anne a *pris le noir*, et sur cet habit de deuil qui lui colle à la peau l'auteur travaille les tensions entre ombre et lumière, absence et présence. La profondeur de champ de la réflexion symbolique sur les contrastes s'appuie en outre sur le dédoublement assuré par le support photographique qui sert à la réminiscence et auquel s'adosse ostensiblement l'écriture. La narration place la voix dans la bouche maternelle :

« Vous faites cette photo en mémoire de mon fils, de cette journée, de cette curieuse cérémonie qui déguise mon garçon en ange du ciel, mais je peux imaginer que la pellicule n'imprimera pas cette ombre à ses côtés, ou du moins qu'on l'attribuera plus tard à la percée entre les nuages d'un éclatant soleil, de sorte que, regardant le petit carton glacé, on dira que ce devait être un beau jour. Mais pour moi je suis entrée dans la longue nuit arctique dont je sens sur ma nuque le grand souffle glacé¹³⁴⁹. »

La mère est en noir, le fils en blanc. Le contraste semble net : gravité et légèreté, tombeau et ciel. Aussi, la présence maternelle apparaît déplacée – elle qui pleure un mort quand on célèbre un ange. C'est qu'Anne désormais – depuis la mort de son époux – « saisit mal les règles¹³⁵⁰. » Le terme est à entendre dans la polysémie vers laquelle pointe déjà la clôture des *Champs d'honneur* à l'évocation du dérèglement de Marie : c'est l'alternance des veilles et des nuits, les cycles lunaires et les recommencements de l'aube qui sont perdus. Le monde dès lors

¹³⁴⁷ Jean Rouaud, *Pour vos cadeaux*, *op. cit.*, p. 9.

¹³⁴⁸ Séverine Bourdieu souligne la concordance sur l'image de tous les signes de la perte : « Cette photographie figure donc la perte sous toutes ses formes : la mort du père, matérialisée par les signes du deuil, l'effacement de la mère qui « est là sans être là », à tel point qu'on pourrait la confondre avec l'ombre portée de son fils, tout de blanc vêtu, et l'absence de sens, métaphorisée par ce rituel religieux [la communion] dont la signification s'est perdue. », Séverine Bourdieu, « La photographie dans le cycle romanesque : une archive subjective ? », *Jean Rouaud, Les Fables de l'auteur*, *op. cit.*, p. 62.

¹³⁴⁹ Jean Rouaud, *Pour vos cadeaux*, *op. cit.*, pp. 49-50.

¹³⁵⁰ *Ibid.*, p. 49.

n'est plus formé par l'alternance des crépuscules et des matins ; la nuit est tombée pour longtemps – la nuit polaire qui dément le retour du soleil, proclame le temps suspendu de la mort. Une nuit sans fin dans laquelle règne ce jour blanc de la glace qui souffle de son haleine rauque – morbide allégorie. La figure n'*imprimera* donc pas la pellicule, elle passera en douce, silencieusement, ainsi qu'une ombre – tout comme dans les trois premiers *opus* de l'œuvre de Jean Rouaud. Sur la photographie comme dans le récit, la présence noire d'Anne se réverse en absence : c'est un *blanc*. Superposés, l'écriture – encre noire et page blanche –, le cliché argentique – ses sels d'argents photosensibles – et la mère – drapée de noir sous un éclatant soleil – brouillent les valeurs usuelles du jour et de la nuit, mêlent les signes, et inversent les polarités. Le premier portrait d'Anne engage donc un chromatisme aux valeurs ambiguës, manière de figurer les commencements du monde sous des traits équivoques.

Chez Laurent Mauvignier, minuit est l'heure sombre : c'est l'acmé où se déroulent les crimes les plus noirs et le moment paroxystique où se résout toute la tension dramatique de récits tendus vers cette heure comme vers le point d'orgue qui les parachèvent. Minuit est le cœur de la nuit, où veille le théâtre de la guerre aux violences débridées prêt à se redéployer, autant que le monde des cauchemars. En outre, la nuit est chez Laurent Mauvignier – comme chez Marie-Hélène Lafon – intimement associée à l'univers des angoisses : sa figuration en une eau noire et vorace dit assez l'apparement des valeurs dans les deux œuvres qui travaillent semblablement la matière nocturne, et dépeignent toutes deux la terreur d'un monde en proie à la nuit éprouvée comme force térébrante, intrusive. Aussi, à l'image de celle de l'auteur d'*Histoires de la nuit*, l'œuvre de Marie-Hélène Lafon éprouve les heures vespérales comme celles d'une montée de la tension dramatique et de l'angoisse.

b. Lumières

Des œuvres des quatre auteurs qui composent notre *corpus*, la seule à travailler pleinement la poétique d'une lumière niant l'obscur, c'est celle de Marie-Hélène Lafon. De fait, si ainsi que nous le verrons, un grand nombre de textes convoquent l'image d'un jour naissant de la nuit, l'œuvre de l'autrice est la seule à proposer nettement des images d'un jour affronté à la nuit – et triomphant d'elle. Brutalement scindé, le monde offre alors du jour toutes les images heureuses que la nuit couvrait de sa noirceur : « [à] quelle flamme pourrais-je me ranimer sans en même temps me détruire ? [...] le soleil. Voilà le feu bénéfique, l'astre

provocateur de vie et de chaleur, le grand ranimateur d'existence¹³⁵¹. » L'aube est un soulagement, le zénith est une illumination ou une apparition, l'été un éblouissement. Ainsi l'univers solaire est-il dans l'œuvre de l'écrivaine doté des divines valeurs de puissance et de droit, comme des connotations jupitériennes d'héroïsme, de royauté et de justice.

1. *L'encre blanche*

Pour Marie-Hélène Lafon, la nuit n'est donc pas ainsi que chez Jean Rouaud une phase de régénérescence du jour ; elle est une force opposée, une négation de la clarté, un synonyme de la morbidité. Dans une de ses études, Mircea Éliade repère bien cette dualité des figurations nocturnes dans les systèmes des religions et note qu'à côté des cultes lunaires, existent des systèmes de violente opposition : « Les ténèbres ne sont plus valorisées comme une phase nécessaire à la Vie cosmique ; dans la perspective de la religion solaire, les ténèbres s'opposent à la vie, aux formes et à l'intelligence¹³⁵². » Chez Marie-Hélène Lafon l'imaginaire solaire est très fortement valorisé et a précisément pour fonction de mettre à mort la nuit adverse : « Ici, les ténèbres ne sont plus, comme dans les mythologies lunaires, un des modes d'être de la divinité, mais symbolisent tout ce que le Dieu n'est pas, donc l'Adversaire par excellence¹³⁵³. » Nous l'avons vu, chez l'écrivaine la nuit est de l'encre qui monte et percole de son ombre le grand buvard du ciel ; et cette encre ne figure pas l'heureux chemin d'une écriture qui se déploie, mais l'excès d'une néfaste prolifération. Aussi, l'image est reprise et inversée par l'autrice pour proposer une métaphore de l'écriture telle que valorisée à ses yeux : « J'ai toujours le sentiment que mes livres comportent trop de gras, un trop-plein dont je me méfie énormément. La poésie représenterait pour moi l'épure ultime, dans laquelle le blanc monte, mange la page, la noie de silence¹³⁵⁴. » La poétique de l'écriture de Marie-Hélène Lafon propose contre la nuit d'une encre trop profuse un assaut du blanc épuré, et contre l'excès du gras la vertu du sec. C'est ainsi à l'encre blanche du minimal que l'écrivaine cherche la source du texte désiré, et le récit qui puise à cette encre est conjuration de la nuit qui gagne. De la même manière, le récit que fait l'autrice de la naissance des contes convoque l'affrontement des valeurs d'obscurité et de lumière : « Le conte me semble lui aussi surgir de cette nuit primitive, abyssale, et de temps très anciens, enfouis, où l'on se racontait des histoires autour

¹³⁵¹ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, op. cit., p. 45.

¹³⁵² Mircea Éliade, *Le Sacré et le profane*, op. cit., p. 136.

¹³⁵³ *Ibid.*

¹³⁵⁴ Marie-Hélène Lafon, *Le pays d'en-haut*, op. cit., p. 76.

d'un feu, peut-être pour apprivoiser la peur et l'angoisse d'être [...] ¹³⁵⁵. » Si à l'origine la nuit est grouillement larvaire et vertige, les commencements de la fabulation sont concomitants de la lumineuse flamme du feu.

L'écrivaine assimile en outre le grouillement nocturne éprouvé au dehors à l'intranquillité d'une conscience où se niche le sentiment aigu qu'a l'homme de sa propre fin : « L'être humain déploie beaucoup d'énergie et d'ingéniosité pour affronter l'angoisse de sa finitude ; c'est à cela que renvoient la nuit profonde et ce qui remue, nous remue, en elle ¹³⁵⁶. » La fabulation et les commencements du monde figurés sous la traits de la naissance du jour, – ou de la découverte du feu –, sont des réponses au noir – au « choc noir » tel qu'éprouvé à la vision de la planche IV du Rorschach ¹³⁵⁷. Du reste, l'accablant spectacle de la nuit qui monte au seuil de *L'Annonce* fait écho au *Talmud* qui nous montre Adam et Eve contemplant « avec terreur la nuit couvrir l'horizon et l'horreur de la mort envahir les cœurs tremblants ¹³⁵⁸. » ; et Marie-Hélène Lafon use dans *Le pays d'en-haut* du mot même de *création* pour qualifier le geste en réponse ¹³⁵⁹ à cette terreur : « *La création* ¹³⁶⁰ sous toutes ses formes relève de cet élan vital pour faire face aux vertiges premiers ¹³⁶¹. » La création du récit participe du même élan que le récit de création qui fait du Jour, du Monde et de la Vie une île menacée d'engloutissement, à la merci d'une marée de nuit.

Si la première page de *L'Annonce* fait la part belle à l'indistinction obscures des origines, le texte dépeint par la suite l'arrivée d'Annette sous des traits solaires ¹³⁶². Première femme dans la vie de Paul, par lui désirée et comme suscitée, celle-ci fait irruption à Fridières au cœur de juin – c'est le solstice d'été – à l'instant zénithal où la lumière crue jette le monde dans une illumination : « En juin le pays était un bouquet, une folie. Les deux tilleuls dans la cour, l'érable au coin du jardin, le lilas sur le mur, tout bruissait frémissait ondulait ; c'était gonflé de lumière verte [...] ¹³⁶³. » Les bruits et les mouvements participent cette fois – comme en miroir – des valeurs de fertilité et les « choses vertes » si fortement valorisées dans l'imaginaire de l'écrivaine s'animent d'une eau-lumière, d'une sève-soleil. Comme la nuit

¹³⁵⁵ *Ibid.*, p. 66.

¹³⁵⁶ *Ibid.*, p. 67.

¹³⁵⁷ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 97.

¹³⁵⁸ Cité par Gilbert Durand dans *ibid.*, p. 98.

¹³⁵⁹ Le philosophe note que le psychisme convoque les images antagonistes par une nécessité de réponse : « L'ascension est imaginée *contre* la chute et la lumière *contre* les ténèbres », *ibid.*, p. 178.

¹³⁶⁰ C'est nous qui soulignons.

¹³⁶¹ Marie-Hélène Lafon, *Le Pays d'en-haut*, *op. cit.*, 2019, p. 67.

¹³⁶² La description développe les mentions du soleil : « La cour était vide, ourlée de vent vert, écrasée de soleil neuf. », ou encore : « Ils étaient restés les trois debout dans la lumière folle. », Marie-Hélène Lafon, *op. cit.*, p. 20.

¹³⁶³ *Ibid.*, p. 19.

recelait le mouvement volontaire et inquiétant d'une liquidité corrosive, l'éclatante clarté se dote d'une puissance féconde. En elle se conjuguent les forces élémentaires et celles d'une nature fertile considérée aux temps éclatants de son épanouissement : « C'était de tout temps, cette confluence de juin, ce rassemblement des forces, lumière vent eau feuilles herbes fleurs bêtes [...] »¹³⁶⁴. » Filant l'numération sans la ponctuer, emportant dans un même phrasé la liste de ce dont la lumière catalyse le surgissement, la langue convoque ce qui aux yeux de l'écrivaine est doté d'un élan vital sous un même imaginaire solaire¹³⁶⁵.

2. *Le héros*

Aussi, on retrouve l'affrontement du jour et de la nuit si prégnant dans *L'Annonce* dans les pages de *Mo* qui décrivent l'apparition de Pierre. Comme évoqué précédemment¹³⁶⁶ Pierre est à Mo une figure seconde de père. Le père de sang a disparu avant même le seuil du récit, il n'en est fait mention que pour en relater l'éclipse dans une chambre d'hôpital, tandis que Pierre endosse les traits lumineux d'une figure apollonienne ou jupitérienne, justicière. Pierre est « le chef de Mo au centre¹³⁶⁷ » et le réseau des images qui composent sa figure est profondément marqué par l'imaginaire solaire : « Pierre était très grand et blond¹³⁶⁸ », et il a choisi Avignon à « cause du soleil »¹³⁶⁹. Surtout, ayant ouvert dans la cité un centre d'escrime, il la pratique si bien que « son surnom était L'épée d'Or¹³⁷⁰ ». Ce surnom qui supplante le patronyme d'état civil et confère à Pierre une auréole de puissance symbolique est même l'objet d'une confusion chez Mo, lui qui : « [...] croyait que Pierre s'appelait Lépédor, vraiment¹³⁷¹. » Le nom forgé par l'imaginaire de Mo confère à Pierre une dimension héroïque, et le pare des attributs usuels des dieux des religions solaires. Gilbert Durand signale de fait que le régime diurne des valeurs s'associe à la symbolique de l'épée qui, tranchante, opère la partition du bien et du mal, et fait advenir l'ordre et la justice : « Ce sont les armes tranchantes que l'on va trouver en premier lieu reliées aux archétypes du *Régime Diurne* [...] »¹³⁷². » Aussi, commentant la rêverie d'un patient de Desoille, le philosophe évoque par la suite la remarquable image de l'épée d'or en laquelle

¹³⁶⁴ *Ibid.*, p. 20.

¹³⁶⁵ Aussi, à la dernière phrase des *Sources*, la lumière participe pareillement de l'épiphanie de Claire, qui adossée à l'érable se tient au milieu du temps : « Claire s'adosse au tronc de l'érable. Elle écoute la Santoire. Elle a posé sa main droite ouverte sur le lichen roux de la façade, elle va partir, elle se souviendra de tout. Elle ne ferme pas les yeux, la lumière est douce. », Marie-Hélène Lafon, *Les Sources*, *op. cit.*, p. 118.

¹³⁶⁶ Cf. *intra*. Première partie : Les fils de l'œuvre, 1. Le père des origines, d. conjurations, 1. Re(m)placer le père.

¹³⁶⁷ Marie-Hélène Lafon, *Mo*, *op. cit.*, p. 85.

¹³⁶⁸ *Ibid.*

¹³⁶⁹ *Ibid.*

¹³⁷⁰ *Ibid.*

¹³⁷¹ *Ibid.*

¹³⁷² Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 179.

s'entrelacent allégorie de la justice armée et valeurs solaires. Il repère dans cette association un modèle d'agrégat symbolique : « [...] l'archétype du 'glaive d'or' nimbé d'une auréole lumineuse et sur lequel est gravé le mot 'justice' »¹³⁷³. De fait, le récit met semblablement en scène la figure de Pierre sous les traits d'une rêverie justicière.

Dans l'antichambre du sommeil, en des lisières propices à l'épanchement de l'imaginaire, Mo déploie tour à tour d'obsessionnelles rêveries érotiques et de puissants récits d'héroïsme. En péril, assailli par une bande hostile et armée qui déferle sur lui depuis l'autre côté du Rhône¹³⁷⁴ Mo semble saisi d'une sorte de pétrification. Tout le lexique imagé collabore pour figurer l'immobilité et la pesanteur : « Il sentait un poids dans ses pieds, dans ses bras, dans son ventre¹³⁷⁵. » ; plus loin on le trouve « lourd comme une montagne¹³⁷⁶ » et son être même « durcissait¹³⁷⁷. » À l'effroi répond le surgissement de Pierre. Le texte amorce la reprise du réseau des images solaires par l'évocation initiale de la blondeur (« Blond¹³⁷⁸ ») puis le cède aussitôt à une fantasmagorie dont le déroulé se coule dans la rêverie *ante* nocturne. Les gestes se signalent par l'aisance, le combat est une danse agile : « Son épée tranchait. Mo se battait aussi, il pouvait se battre, il était délivré¹³⁷⁹. L'épée de Pierre apparaissait et disparaissait comme dans les films que la mère regardait à la télévision¹³⁸⁰. » Ainsi l'épée tranchante arrache Mo à sa stupeur, et le rend à sa force. Parce qu'il est son chef au centre – et un bon chef –, parce qu'il « ne répèterait rien¹³⁸¹ » sur la relation de Mo avec Fati, et enfin parce qu'il est celui qui délivre par l'épée d'Or, Pierre est à Mo une figure paternelle alternative et efficace¹³⁸². Père du monde arraché à l'obscurité, céleste et juste, Pierre est du côté du héros¹³⁸³, voire du Dieu suprême indo-européen¹³⁸⁴. Affrontée à la bande (à la horde sauvage et obscure apparue sur la

¹³⁷³ *Ibid.*

¹³⁷⁴ « [...] il était attaqué par une bande qui venait de l'autre côté du Rhône et cassait tout ; ils étaient nombreux, ils avaient des couteaux et d'autres armes pour cogner. » Marie-Hélène Lafon, *Mo, op. cit.*, p. 86.

¹³⁷⁵ Marie-Hélène Lafon, *Mo, op. cit.* p. 86.

¹³⁷⁶ *Ibid.*

¹³⁷⁷ *Ibid.*

¹³⁷⁸ *Ibid.*

¹³⁷⁹ Le tranchant de l'épée de Pierre est à la fois tranchant agressif de la justice et libération des liens qui enserrant Mo.

¹³⁸⁰ Marie-Hélène Lafon, *Mo, op. cit.* p. 86.

¹³⁸¹ *Ibid.*, p. 85.

¹³⁸² La mère le sent, c'est elle qui le dit : « elle avait crié à Mo qu'il ne remplacerait pas le père par un autre homme, et surtout pas par un Français », *ibid.* p. 87.

¹³⁸³ « Un grand nombre de mythologies héroïques sont de structure solaire. Le héros est assimilé au Soleil, comme lui, il lutte contre les ténèbres, il descend dans le royaume de la Mort et en sort victorieux. », Mircea Éliade, *Le Sacré et le profane, op. cit.*, p. 136.

¹³⁸⁴ « Le Dieu suprême indo-européen, Dièus, dénote à la fois l'épiphanie céleste et le sacré (cf. skr. *div.*, « briller », « jour » ; *dyaus*, « ciel », « jour » – *Dyaus*, dieu indien du ciel). Zeux, Jupiter, gardent encore dans leurs noms le souvenir de la sacralité céleste. » Mircea Éliade, *Le Sacré et le profane, op. cit.* p. 104.

rive antagoniste du Rhône) la figure de Pierre participe de la prédilection de l'écriture de Marie-Hélène Lafon pour les figures solaires.

3. *L'apparition*

Enfin, la « religion solaire » de Marie-Hélène Lafon trouve à s'illustrer par le prisme des figures féminines, dans des images où la lumière s'articule à la beauté et à l'érotisme. C'est notamment le cas dans la brève nouvelle intitulée « Ava¹³⁸⁵ ». La scène qui la convoque nous la donne à voir comme une divine apparition : « Debout en maillot de bain dans le soleil à côté du colon. La monitrice. Sa chair blanche éclatait. Blanche. Elle était apparue comme ça. En maillot de bain deux pièces orange et minimal¹³⁸⁶. » À la convenue Vénus anadyomène héritée des mythes antiques répond chez Marie-Hélène Lafon la spectaculaire Ava en son déshabillé de soleil. Tout concorde et collabore à la vision : la couleur du maillot de bain, la poétique de l'apparition, l'érotisme. Le prodige est tel, si net et si éblouissant, que la figure saisie dans la lumière, entre auréole et bûcher, ne semble plus même toucher terre :

« Ava. Blanche et dense. Nue dans le pré à l'heure du grand incendie, au creux du jour, début d'après-midi, folie du feu, le soleil en plein sur tout, sur elle, prise, pas un défaut, pas un tremblement, était-elle seulement chaussée l'apparition¹³⁸⁷ ? »

L'univers de l'écrivaine est abruptement structuré : l'ombre et la lumière s'y affrontent en un combat farouche et féroce contrasté qui rejoue la scène première des origines à l'échelle intime des destinées particulières. L'origine c'est la nuit : l'éclipse, le vertige des ténèbres opaques où règne le danger indistinct et larvé. Cette nuit première est au dehors, et en nous comme la conscience aigüe du néant. Il y a pourtant, aux commencements de la fabulation ainsi que du monde, le surgissement de la lumière, le miracle solaire de l'apparition. Le monde heureux des « choses vertes » en sa genèse virginale et sublime, la justice et la possibilité d'un père que convoque la rêverie d'un fils esseulé, l'érotisme cru et parfait composent ces épiphanies païennes et proclament que la lumière est à l'écrivaine un royaume suffisant.

c. Le jour est dans la nuit

¹³⁸⁵ On pourrait également ici convoquer et commenter la figure de Gordonna dans *Nos Vies*. Plus ambiguë que celle d'Ava, elle embrasse néanmoins les valeurs divines du soleil : blonde, « Elle est la déesse au chef jaune », Marie-Hélène Lafon, *Nos Vies, op. cit.*, p. 36.

¹³⁸⁶ Marie-Hélène Lafon, « Ava », *Histoires, op. cit.*, p. 207.

¹³⁸⁷ *Ibid.* p. 212.

Si la nuit noire est le réservoir des images de l'angoisse, elle est aussi l'antichambre et le berceau du jour. Soit qu'elle recèle magiquement la lumière à venir où qu'on y discerne des étoiles, la nuit est habitée d'un jour promis, ou déjà offert sous la forme d'éclats stellaires portés à la voute céleste. Chez Jean Rouaud la pure présence solaire lumineuse et apollinienne est rare tandis que la nuit a la part belle ; si comme nous l'avons vu la vie d'Anne est dominée par une très longue éclipse, c'est au plus noir de l'existence – dans le deuil même – que s'opère un mystérieux troc avec les forces obscures qui lui vaut de lentement revenir au jour. Le motif est filé dans l'évocation des temps de la préhistoire qui est surtout mise en scène d'une réflexion sur les pouvoir régénérants de la nuit, et le mystère des recommencements. Théâtre des forces vitales, la nuit revigore inlassablement le jour et la lumière qui d'elle énigmatiquement procède et s'engendre. On observe pareil investissement des valeurs symboliques chez l'écrivain d'*Histoires de la nuit*. Aux heures bleues qui donnent à voir le monde à son aube ou dans la contemplation que proposent les étoiles, l'expérience esthétique prend chez Laurent Mauvignier les traits d'une représentation du commencement de l'univers et d'une osmose cosmique. Aussi, le monde se colore et les paysages se composent lorsque le soleil et la terre s'épousent ; enfin chez l'écrivain les astres donnent à l'homme sa juste mesure et figurent, en leurs scintillations altières, un contrepoint heureux aux abysses des eaux noires. Chez Pierre Michon la nuit étoilée est propice aux poètes – Rimbaud le premier. Elle fournit à la poésie tout à la fois sa métaphore et son paysage d'expression ; elle se prête à une rêverie d'élévation fertile. Au cœur de la nuit qu'éclairent des halos de lanternes et des feux crépitants, la joie d'appartenir au monde ne va pas sans la douleur de s'éprouver comme séparé ; le *clair-obscur* donne à voir chez Pierre Michon l'ambiguïté irrésolue qui préside à la création.

1. *Le ventre de la nuit*

La nuit du deuil d'Anne, promise dans l'œuvre de Jean Rouaud à l'éternité d'un froid sans fin, prend néanmoins *in fine* la forme d'un passage. Tout d'abord le texte illustre la douleur du deuil dans une image ténébreuse qui couple les valeurs symboliques de la terre profonde et de la nuit noire. Alors les enfants escortent leur mère dans cette descente au tombeau qui est profondeur nocturne : « [Nous] [q]ui l'avons accompagnée dans cette traversée des ténèbres, qui d'une certaine manière sommes descendus avec elle dans la tombe où tout est sombre et silencieux, comme la mort [...]»¹³⁸⁸. » La perte et la peine s'énoncent dans les images de la

¹³⁸⁸ Jean Rouaud, *Pour vos cadeaux*, *op. cit.*, p. 109.

descente et du caveau, cependant que le séjour d'Anne aux catacombes s'apparente au rite d'initiation archaïque tel qu'évoqué par Mircea Éliade. De fait, l'avènement à soi-même, dans les sociétés tribales, suppose un semblant de mort : « D'autres rituels mettent en lumière le symbolisme de la mort initiatique. Chez certains peuples, les candidats sont enterrés ou couchés dans des tombes fraîchement creusées¹³⁸⁹. » Dans la nuit de la terre ou celle du ventre monstrueux, c'est une même matrice obscure qui agit : « Ailleurs le néophyte est censé englouti par un monstre : dans le ventre du monstre règne la Nuit cosmique : c'est le monde embryonnaire de l'existence, aussi bien sur le plan cosmique que sur le plan de la vie humaine¹³⁹⁰. »

Les valeurs symboliques de la nuit et de la terre se superposent¹³⁹¹ : le passage au tombeau est une nuit qui s'écoule, la remontée au jour une aube qui advient. La nuit échange la mort pour la vie et de fait, dans l'œuvre de l'écrivain du *livre des origines* les enfants assistent à la lente mais certaine remontée de leur mère¹³⁹². Aussi, la nuit n'est pas l'antithèse du jour, mais son antichambre. Gaston Bachelard pointe le soubassement alchimique de cet imaginaire d'une transmutation heureuse qui rêve l'engendrement du blanc à partir du noir, et la génération du jour par la nuit : « L'imagination matérielle, qui a toujours une tonalité démiurgique, veut créer toute matière blanche à partir d'une matière obscure [...]»¹³⁹³. » Cette figuration est du reste si opérante, si fondatrice et si fondamentale qu'elle est celle-là même de l'origine du monde dans le récit biblique¹³⁹⁴ : l'engendrement du jour par la nuit est la première phrase du récit, celle par laquelle tout commence, et l'univers procède de la révélation que la nuit contient, dissimulé en sa noirceur, le jour clair et limpide. C'est du reste aussi la leçon lunaire de *La Splendeur escamotée de la grotte de frère Cheval* (que Mircea Éliade convoque également pour expliciter les rites archaïques des sociétés primitives¹³⁹⁵) :

¹³⁸⁹ Mircea Éliade, *Le Sacré et le profane*, op. cit., p. 161.

¹³⁹⁰ *Ibid.* p. 160.

¹³⁹¹ Ce que dit ailleurs, à sa manière, l'apparement des images de la nuit et de la grotte dans la réflexion prêtée par l'auteur aux hommes de la préhistoire dans *La Splendeur escamotée de frère cheval* : « Car beaucoup de pièces échappent au grand puzzle observable du tout du monde. Par exemple, où le tout range-t-il le jour quand il fait nuit ? Dans quel monde parallèle se repose le soleil en attente de la bonne heure matinale où il repointera son front rouge ? Est-ce à dire que le tout du monde a son domaine réservé, sa face cachée ? Un monde souterrain, invisible, sorte de silo de la nuit et des morts dont les grottes nous donneraient un aperçu et qui en constitueraient la porte d'entrée ? », Jean Rouaud, *La Splendeur escamotée de frère Cheval, ou Le secret des grottes ornées*, op. cit., p. 57.

¹³⁹² « [...] qui l'avons vue, pourtant, avec soulagement, revenir à la surface de la terre après ces dix longues années de remontée [...] », Jean Rouaud, *Pour vos cadeaux*, op. cit., p. 109.

¹³⁹³ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 34.

¹³⁹⁴ Dieu dit « Que la lumière soit » et la lumière fut. « La Genèse », *La Bible de Jérusalem*.

¹³⁹⁵ Mircea Éliade, *Le Sacré et le profane*, op. cit., p. 161

« Au lieu de voir la nuit comme le lieu des maléfices, une gigantesque salle d'épreuves – en réalité pas si terrible puisque chaque matin la lumière est au rendez-vous – elles ont considéré qu'elle devait avoir son rôle dans cette renaissance du jour. Ce qui en clair revient à penser que la nuit est féconde, que le ventre de la nuit tient son rôle, non pas d'empêchement, mais de régénération¹³⁹⁶. »

Pour douloureux que soit le deuil, la disparition de Joseph est donc à Anne l'occasion d'une seconde naissance. Jean Rouaud figure par ailleurs cette résurrection d'Anne en comparant celle-ci à d'Edmond Dantès. De fait, si l'évasion du héros dumasien marque à ce point les esprits, ce n'est pas tant par l'ingéniosité du stratagème que par la force évocatoire des symboliques engagées, l'imagination puissante mise en œuvre : le linceul du mort y devient chrysalide, linge du nouveau-né, tandis la chute – verticalité morbide et image pure du temps – trouve son pendant en une image archétypale de la naissance : la sortie des eaux. La résurrection d'Anne emprunte ainsi à A. Dumas l'imaginaire incarné par Edmond Dantès. La mort de Joseph est une place solaire vacante : « [...] comme Edmond Dantès, pour sortir de l'ombre, elle va prendre la place du mort¹³⁹⁷. »

2. Le troc nocturne

Un des repentirs majeurs de l'œuvre de Jean Rouaud est opéré dans *Pour vos Cadeaux*, lorsque la réécriture corrige *Des Hommes illustres* en infirmant la première version de la mort du père. Si le premier texte avait théâtralement mis en scène celle-ci par une nuit d'orage¹³⁹⁸, c'est par erreur : « Car, en fait, contrairement à ce qui a été écrit sur ce lendemain de Noël où disparaît brutalement le père héroïque, la nuit de sa mort était une belle nuit claire, étonnamment douce pour cette période de l'année [...]»¹³⁹⁹. » La méprise météorologique s'accorde à un enjeu d'ordre symbolique : l'orage a été emprunté à une autre nuit majeure. À la vérité – nous dit *Pour vos Cadeaux*, qui n'est pas plus vérifiable que le récit précédent – la nuit d'orage est le théâtre de la naissance du fils, et le texte des *Hommes illustres* a opéré une interversion : « [...] on est donc obligé de constater qu'il a été procédé à un troc nocturne [...] mais, du coup, cette

¹³⁹⁶ Jean Rouaud, *La Splendeur escamotée de frère Cheval, ou Le secret des grottes ornées*, op. cit., p. 176.

¹³⁹⁷ Jean Rouaud, *Pour vos cadeaux*, op. cit., p. 109.

¹³⁹⁸ La tempête est évoquée trois fois au fil du récit. Elle coïncide de fait étrangement, de façon *romanesque*, avec la dramaturgie de la scène de la mort du père – irruption, acmé, accalmie – : « Dehors le vent tourne à la tempête et fait grincer l'enseigne métallique du magasin ainsi que le panneau publicitaire de la station-service voisine, suspendu par des chaînes à la crosse d'un mât. », Jean Rouaud, *Des Hommes illustres*, op. cit., p. 108 ; puis lorsque l'on court chercher le médecin : « Vous le suspecterez longtemps d'avoir fait la sourde oreille quand pour sa défense il prétextera avoir attribué à la tempête le mitraillage des vitres. », *ibid.*, pp. 111-112 ; enfin, quand tout est joué : « Vous laissez cependant la bougie allumée, dans la crainte d'une prochaine coupure, même si au-dehors il semble que la tempête se calme. », *ibid.*, pp. 113-114.

¹³⁹⁹ Jean Rouaud, *Pour vos cadeaux*, op. cit., p. 102.

collusion temporelle, c'est comme si le père disparaissait la nuit de la naissance de son fils¹⁴⁰⁰. » Le 13 décembre 1952 a été dépeint dans le décor du 26 décembre 1963 ; par un remarquable échange entre deux nuits capitales la mort du père s'est drapée dans la scène de la naissance du fils.

Aussi, l'échange de la *belle nuit claire* pour la nuit d'orage inscrit le récit dans les symboliques usuelles de la nuit. De fait, il y a une puissance térébrante du noir, de la *nuit noire*, qui cadre plus volontiers avec l'évocation de la mort que la nuit douce et claire rétablie *a posteriori*. La tempête est un surcroît de noir, une nuit dans la nuit – car la mort est nuit des ténèbres qui suscite en son opacité le macabre concert de l'orage : « [...] l'obscurité est amplificatrice du bruit, [qu'] elle est résonnance¹⁴⁰¹. » En outre, le père a manqué de mourir pendant l'orage de la nuit de la naissance du fils : il semble ainsi que l'engendrement du fils ait pour prix la tête du père, sorti chercher le médecin et « manquant au passage d'être décapité par les ardoises qui volent de tous côtés¹⁴⁰². » Le 13 décembre 1952 annonce le 26 décembre 1963 et projette sur Joseph l'ombre de la mort à venir : « Décidément, à cette heure tragique, la mort et la naissance se livraient à un curieux chassé-croisé¹⁴⁰³. »

En outre, l'échange s'énonce dans une formule qui sous-tend le caractère sombrement magique de la transaction. Le *troc nocturne* – ce troc nuitamment accompli, et obscur en lui-même – s'affilie à une sorte de noire sorcellerie, ou de pacte avec les forces des ténèbres – de ceux qui permettent l'échange d'une vie pour une autre ou la transmutation des âmes. De fait, « Dans le folklore l'heure de la tombée du jour, ou encore le minuit sinistre, laisse de nombreuses traces terrifiantes : c'est l'heure où les animaux maléfiques et les monstres infernaux s'emparent des corps et des âmes [...]»¹⁴⁰⁴. » Au sein du récit de Jean Rouaud, la vie choisit son camp dans le corps du fils, tandis que la mort appose son empreinte sur la tête du père dont le sort est scellé.

3. Aubes, crépuscules, étoiles : couleurs du monde

Ainsi que Pierre Michon¹⁴⁰⁵, Laurent Mauvignier porte une attention remarquable aux étoiles, ainsi qu'aux heures auxquelles la nuit infuse le jour : aubes et crépuscules sont aux

¹⁴⁰⁰ *Ibid.*

¹⁴⁰¹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 99.

¹⁴⁰² Jean Rouaud, *Pour vos cadeaux*, *op. cit.*, p. 101.

¹⁴⁰³ *Ibid.*, p. 102.

¹⁴⁰⁴ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 98.

¹⁴⁰⁵ Cf. Quatrième partie : la scission et l'appartenance, 1. Jour, nuit, astres : les éclats du cosmos, c. le jour est dans la nuit, 4. Miroirs du ciel.

entours du monde nocturne la proclamation de sa possible réversion et de ce que la nuit contient le jour en germe. Dans ces moments de transition auxquels l'écrivain est sensible, l'écriture donne à voir les chatoiements colorés de l'heure bleue. Si la fin de *Des Hommes* figure l'aube sous les traits d'un demi-jour à peine arraché aux limbes que domine encore le noir des corbeaux et le ciel presque blanc¹⁴⁰⁶, les crépuscules en pays Massaï offrent une peinture si saisissante qu'elle est teintée d'un sentiment d'irréalité :

« [...] un soleil s'enfonçant loin en arrière-plan, comme aspiré, fondant dans le ventre de la terre et inondant le ciel de ce halo rosé et violacé qui se fracasse contre les ombres chinoises des arbres de la savane, avec leur forme si caractéristique de parasol ; ces plaines qui s'étendent à l'infini et l'herbe brûlée, avaient surgi, comme des spectres effilés, dans un décor de science-fiction – un monde revenu à l'état sauvage –, deux silhouettes qui avaient marché au-devant des voyageurs¹⁴⁰⁷. »

La scène offre aux touristes australiens la séduction ethnologique d'un monde revenu à l'état sauvage ; cependant qu'elle donne à voir au lecteur un paysage en forme de récit de l'origine que dominant les symboles d'heureuse union. Le soleil viril *fondant* dans le ventre de la terre fusionne avec celle-ci tandis qu'ensemencé, le monde se drape d'une lumière chaude et fait surgir, ciselées, les formes des arbres, et découpées, les silhouettes des hommes. On trouve ailleurs encore de ces peintures de crépuscule qu'avivent des éclats colorés¹⁴⁰⁸, mais c'est certainement dans le développement que l'écrivain consacre à la peinture de Christine que le texte investit le plus pleinement les images des (re)commencements. De manière remarquable, l'écrivain déploie une semblable palette – le halo mauve répond ici au halo rosé et violacé d'*Autour du Monde* – et joue de pareilles métaphores – les visages comme avant les silhouettes surgissent d'un fond sombre – pour dire la profusion de l'univers naissant :

« Ce bleu, ce rouge, ce jaune orangé et ces coulures, ces tâches vertes d'à-plats, de glacis, et ces formes brouillonnes, bouillonnantes, ces corps et ces visages qui surgissent d'un fond brun sombre et profond, d'un halo mauve et comme luminescent ou au contraire brossé, rêche, rocailleux, ténébreux, ces formes arrachées à l'obscurité par des *éclats*¹⁴⁰⁹ colorés ; des paysages et des corps, des corps qui sont des paysages, des paysages qui sont autre chose que des paysages mais des vies organiques, minérales, proliférant, envahissant l'espace, se répandant sur les toiles très grandes qu'elle peint [...]»¹⁴¹⁰. »

¹⁴⁰⁶ « J'ai remonté comme ça dans la terre gelée et au loin j'ai vu le ciel qui se levait, la nuit se dissoudre, lentement, des filaments bleu pétrole et rosés s'étirant dans le ciel presque blanc au loin, les corbeaux dans les arbres noirs. », Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, *op. cit.*, p. 266.

¹⁴⁰⁷ Laurent Mauvignier, *Autour du monde*, *op. cit.*, p. 211.

¹⁴⁰⁸ « Et alors simplement parce que le jour décline, que le soleil est moins brûlant, les faces rocheuses se piquant d'ombres déjà moins fortes et de coupures moins abruptes, dessinant des lignes, des nuances, des reflets mauves et jaunâtres de fin de jour, le crépuscule allant baigner d'un flou grisé l'horizon et les montagnes [...]. », Laurent Mauvignier, *Continuer*, *op. cit.*, p. 92.

¹⁴⁰⁹ C'est nous qui soulignons.

¹⁴¹⁰ Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, *op. cit.*, p. 26.

On trouve le monde entier dans le pêle-mêle jeté sur les tableaux : un arc-en-ciel de teintes, un éventail de formes, des figures animales ou humaines, des paysages naturels. Par contamination sonore et intuition symbolique, les toiles de Christine esquissant des formes *brouillonnes*, puis deviennent de *bouillonnants* chaudrons semblables à ceux qu'on trouve dans les salles cachées où sont les toiles de Vélasquez¹⁴¹¹. Alchimiste qui arrache l'être au néant et fait advenir les trois règnes dans tout l'empan du spectre des couleurs, la peintre Christine sait faire naître toutes les teintes vives de la nuit de la toile¹⁴¹² – ce fond brun sombre sur lequel elles sont portées au jour – et prodigieusement s'échanger et s'engendrer le minéral, le végétal et l'animal. Au moment même où la nuit tombe sur l'Écart des Trois Filles seules, l'univers nous est offert dans le moment de sa gestation mouvementée, dans l'élan de ses formes en devenir, dans les métamorphoses profuses de sa naissance.

De fait, que la peinture – comme la poésie¹⁴¹³ – soit profondeur et mouvement, c'est déjà ce qu'Arnaud disait à Samuël dans *Continuer* lorsqu'il évoquait Van Gogh et le ciel étoilé¹⁴¹⁴ :

« La nuit et les étoiles, c'est un sujet de peinture aussi beau qu'une danseuse chez Degas. Rarement le ciel de nuit a été peint avec autant de profondeur que chez Van Gogh, oui, tu vois, chez lui on voit que la nuit c'est profond et vivant, que les étoiles ne sont pas de simples lumières posées là pour nous éclairer mais des mouvements, des vibrations, raconte Arnaud¹⁴¹⁵. »

¹⁴¹¹ Cf. intra, quatrième partie, « les objets la clef et le chaudron, Pierre Michon ».

¹⁴¹² Alors que les couleurs, dans le régime diurne de l'image, se réduisent à quelques rares blancheurs azurées et dorées, [...] sous le régime nocturne toute la richesse du prisme et des gemmes va se déployer. », Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 250

¹⁴¹³ Jean Pierre Richard commente en ces termes le *moment* des *Paradis Artificiels* dans la poésie baudelairienne : « Sa rêverie va donc se faire conquérante, expansive. Elle voudra rayonner autour de ce foyer et saisir à partir de lui toute l'étendue des temps et des espaces. Elle n'essaiera plus de redescendre, comme en un abîme toujours davantage rétréci, du multiple vers l'un. Elle s'interrogera au contraire sur le passage de l'un au multiple : elle visera à créer, dans le mouvement d'une fécondité multipliant, une harmonie totale. » Cf. Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur, op. cit.* p. 156. Les étoiles : le soleil multiplié.

¹⁴¹⁴ Comme Laurent Mauvignier, Pierre Michon est remarquablement sensible aux toiles du peintre. La mise en regard chez l'un et l'autre des scènes d'intérieur et des vastes paysages manifeste l'ici-bas comme un double microcosmique du macrocosme, et la création artistique comme une réplique de la Création. Dans sa dimension cosmique et céleste comme dans l'intimité des visages et des intérieurs, le Monde est régi par les mêmes lois, s'accorde aux mêmes structures – à un changement d'échelle près seulement. La critique relève ainsi que « [...] [c]'est encore l'œuvre de Van Gogh qui va nous offrir l'exemple le plus complet de « microcosmisation » », [Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 318.] et indubitablement le tournesol est le champ de blé, le bec de gaz est l'étoile : « [c]ar paradoxalement, cette œuvre cosmique, cette œuvre qui brasse tout un univers dans le magma épais de sa pâte, porte une prédilection pour les « petits sujets ». », [*Ibid.*, p. 317.]. Pierre Michon le sait bien qui va à Van Gogh par les chemins de Roulin, use du *minuscule* pour figurer l'incommensurable, entre dans le mythe par la petite porte de l'officier des postes. L'attribut d'un visage peut se faire paysage comme chez « Poséidon Roulin », [Pierre Michon, *Vie de Joseph Roulin, op. cit.*, p. 56.] dont la barbe s'anime comme celle du dieu de la mer et la mer elle-même en ses rouleaux, et le tuyau de poêle de Van Gogh – son chapeau noir vissé sur la tête – peut prendre quand il miroite à l'horizon l'allure abrupte des « tours de Manhattan », [*Ibid.*, p. 58.]. Un détail est tout l'univers.

¹⁴¹⁵ Laurent Mauvignier, *Continuer, op. cit.*, p. 166.

Ce qu'Arnaud énonce, c'est que le ciel étoilé n'est pas un décor distant avec lequel ressentir un *écart* mais une matière mouvante dotée de plasticité, une pâte dont la matérialité nous est rendue sensible par le travail du peintre. Ainsi, si la contemplation stellaire est toujours, pour les personnages de Laurent Mauvignier, un moment d'harmonie au cours duquel éprouver un être-au-monde réconcilié, *réunifié*, c'est qu'il leur est donné d'entrevoir que l'ici-bas réplique l'au-delà : Ida se berce au spectacle d'étoiles factices (« Dans le noir de la chambre, les étoiles phosphorescentes qui constellent le plafond brillent de leur éclat anisé et pâle ; Ida les scrute comme elle observerait la voûte céleste elle-même [...] »)¹⁴¹⁶. »), Frantz aime passionnément Google Sky¹⁴¹⁷, et Jennifer contemple la Voie lactée dans les yeux de Mohammed – grâce au travail des métaphores qui dans la langue de l'écrivain pose l'équivalence heureuse des deux infinis¹⁴¹⁸. Dans *Continuer* aussi le parcours de Samuel est médié par la dialectique stellaire. Sous le ciel Kirghize des hauts plateaux que n'éclaire nulle autre lumière que celle des étoiles, l'infiniment grand est à portée de main : « [...] à deux doigts de toucher la voie lactée, comme si rien ne les en séparait vraiment, seulement une distance de quelques mètres ; et c'est comme s'ils voyaient le ciel étoilé pour la première fois, tant il semble vaste, large, profond, réellement infini¹⁴¹⁹. »

4. Miroirs du ciel

L'attention aux étoiles est pareillement remarquable et signifiante dans les écrits de Pierre Michon, qui convoquent également le spectacle stellaire comme l'image d'un macrocosme répliqué en minuscule sur la terre. En outre, la figuration de la nuit comme univers privilégié des croyances et de la magie prend dans les écrits de l'auteur les traits spécifiques de l'alchimie poétique. Ainsi, le ciel étoilé est chez Pierre Michon une image privilégiée de la création littéraire. Dans *L'Empereur d'Occident*, la voix de l'aède engendre des pléiades, la

¹⁴¹⁶ Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, op. cit., p. 77.

¹⁴¹⁷ « Frantz aime beaucoup de choses, comme son application Google Sky pour repérer les étoiles dans le ciel ; il adore tendre le bras au-dessus de sa tête car, dans sa main, soudain il y a les noms, les lignes, les configurations de l'espace ; ce sentiment d'avoir l'univers à sa disposition lui offre un grand plaisir, il aime la sensation de contrôle, de maîtrise, d'avoir la voûte céleste à portée de main. » [Laurent Mauvignier, *Autour du monde*, op. cit., p. 45.] La contemplation du ciel étoilé s'oppose chez Franz, comme chez *Mo* dans le livre éponyme de Marie-Hélène Lafon, au vertige de l'eau noire (cf. intra., Quatrième partie : la scission et l'appartenance, a. Jour, nuit astres, les éclats de la création, b. Lumières.

¹⁴¹⁸ Dans *Autour du monde*, les yeux de Mohammed répliquent en leur éclat les merveilleuses lumières que portent au ciel les astres : « Elle se souviendra de la nuit étoilée, des yeux magnifiques de Mohammed, de son visage doux et des yeux aux reflets jaunes, brillants, de sa peau extraordinaire et soyeuse. »¹⁴¹⁸ Laurent Mauvignier, *Autour du Monde*, op. cit., p. 202. Plus loin : « [...] elle étirera les bras et l'image du Marocain aux yeux brillants et d'un ciel étoilé dans la nuit de Ouarzazate éclipsera tout autour d'elle [...]. », *ibid.*, p. 203.

¹⁴¹⁹ Laurent Mauvignier, *Continuer*, op. cit., p. 99.

poésie du récitant égrène un chapelet de mots chus dans le silence comme les astres tombés dans la nuit répliquée du bassin : « [...] [c]omme de l'impluvium où se répétaient les étoiles, comme du carré de ténèbres au-dessus où elles ne brillaient pas plus juste – mais non, de cette vieille bouche éteinte dans la nuit, la voix recommença [...] ¹⁴²⁰. » La voûte céleste se duplique ici-bas dans son reflet, qui n'est pas qu'une pâle copie mais brille du même éclat. Aussi, l'apparement des mots et des étoiles fait de la création poétique l'image de la création cosmique, ou, à l'inverse le cosmos une image engendrée par la poésie – au choix, le poète s'inspire du modèle céleste ou l'engendre, le décalque ou le crée.

Il est logique dès lors qu'un des récits les plus marqués par le monde stellaire soit *Rimbaud le fils*, où l'on trouve en maints passages des étoiles. Pierre Michon joue des fulgurances de la vie du poète comme autant d'*illuminations*, et son texte est travaillé, pour figurer Rimbaud, par l'imaginaire cosmique – c'est du reste un lieu commun que de dépeindre Rimbaud en comète, lui à la trajectoire si célère et à la brillance si vive. Dans les dernières pages de son récit, l'auteur imagine Arthur Rimbaud au sortir de l'écriture d'*Une Saison en enfer*. Le texte est alors dominé par le thème de la fertilité : la *Saison* est une moisson d'images, le poète est semblable aux moissonneurs endormis dans les champs qui comme dans le « Booz » d'Hugo ont honnêtement fauché les blés jaunes pendant le mois de juillet. Si les meules sont assombries alors par l'heure nocturne, c'est pour mieux faire briller les étoiles :

« Je peux l'imaginer sortant la nuit dans la cour de Roche, quand les moissonneurs sont couchés. Il a bien travaillé, lui aussi. C'est juillet et les grandes étoiles ; il y a sous les étoiles des meules sombres comme dans l'histoire de Booz ¹⁴²¹. »

La convocation de la figure de Booz étaye et amplifie la symbolique de fécondité déjà associée à la récolte ; son sommeil n'est pas repos stérile mais rêve d'engendrement, de recommencement miraculeux : Booz fait le songe d'un arbre qui « sortant de son ventre montait jusqu'au ciel bleu ¹⁴²². » L'onirisme déploie l'image de l'arbre, et le songe nocturne est l'origine d'une lignée – d'Obed à Jessé puis David, celle-ci s'étend jusqu'au Christ. Le premier terme de l'image – qui fait du tronc le prolongement phallique de Booz – prend racine dans une étymologie qui associe l'arbre au sexe viril : le travail lexical de Jung dans *Libido* tisse de fait la chaîne courant de « pal » – pallos – bois symbole de Cérès, à « phalages », poutre, puis « phalos », lumineux, jusqu'à « phales » enfin, phallus ¹⁴²³. La métaphore hugolienne porte

¹⁴²⁰ Pierre Michon, *L'Empereur d'Occident*, op. cit., p. 45.

¹⁴²¹ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 108.

¹⁴²² Victor Hugo, « Booz endormi », *La Légende des siècles*.

¹⁴²³ Cité par Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 393

singulièrement l'accent sur l'heureuse parenté verticale du phallus et du tronc. Ce faisant Booz, entre dans la typologie de « [L]'arbre-colonne [qui] vient structurer la totalisation cosmique ordinaire des symboles végétaux par un vecteur verticalisant¹⁴²⁴. » Ainsi, la lignée biblique n'est donc pas ici figurée par une image de l'avancée ou du cycle, mais par un symbole de l'élévation. Gilbert Durand insiste de fait : « [c]'est donc à une totalisation cosmique que nous convie l'arbre colonne, mais en faisant porter l'accent sur la verticalité progressive de la cosmogonie¹⁴²⁵. » Le récit des commencements se déploie le plus souvent dans une rêverie ascensionnelle, si bien que dans les cosmogonies les règnes successifs s'étagent de la racine à la cime, et que l'arbre représente l'histoire du monde. En outre, dans le poème de Victor Hugo, le ciel bleu du songe de Booz le laisse à la clôture du poème à une poétique de la fertilité imagée en des représentations stellaires :

« Quel Dieu, quel moissonneur de l'éternel été
 Avait en s'en allant négligemment jeté
 Cette faucille d'or dans le champ des étoiles »¹⁴²⁶

La nuit de Booz est un champ renversé : le sol fertile se reflète dans le ciel constellé en une rêverie d'ascension lumineuse qui éclipse la noirceur de la nuit, la conjure et l'exhausse par une ultime image de féconde moisson, de recommencement heureux¹⁴²⁷.

Ainsi que le champ de Booz projeté au firmament, *Rimbaud le fils* multiplie les effets de miroir, et fait de la rêverie stellaire un espace de contemplation, voire de méditation. Le travail des métaphores participe activement dans le texte à la figuration astrale du poète ; Rimbaud est une comète, et la ceinture d'or la fortune faite au Harar et que la *Vulgate* lui prête parfois : « Je regarde la comète. Ceinture d'or, Voie lactée, phares qui êtes aux cieux, images¹⁴²⁸. » Regarder Rimbaud équivaut à contempler la voûte céleste, si bien que le narrateur semble ici embrasser l'univers dans une vision extatique. Dans la contemplation du ciel, écrit Gaston Bachelard : « Voir et regarder échangent [...] leur dynamisme : on reçoit et l'on donne. Il n'y a plus de distance. Un infini de communion efface un infini de grandeur. Le monde des étoiles touche notre âme : c'est un monde du regard¹⁴²⁹. » Dans l'élévation de sa vue – la

¹⁴²⁴ *Ibid.*

¹⁴²⁵ *Ibid.*

¹⁴²⁶ Victor Hugo, « Booz endormi », *La Légende des siècles*.

¹⁴²⁷ La dynamique du poème se rapporte ainsi à l'analyse de Gilbert Durand qui résume en ces termes les valeurs symboliques de l'arbre : « L'arbre est d'abord isomorphe du symbole agro-lunaire. », Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 391.

¹⁴²⁸ Pierre Michon, *Rimbaud le fils, op. cit.*, p. 104

¹⁴²⁹ Gaston Bachelard, *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement, op. cit.*, p. 238.

verticalité de sa méditation –, le narrateur touche ce qu'il regarde et semble se confondre avec la lumière des étoiles.

L'image du poète astral est reprise un peu plus loin dans le récit. La lumière qui s'en dégage alors a les séductions de l'éclat, qui prend en l'occurrence la modalité particulière d'une formulation oxymorique : celle de l'éclat sombre que font dans le jour déclinant les gibus des poètes emportés dans les rues. « On retient les chapeaux avec la main, les éclats noirs descendent à fond de train la pente. On traverse Paris, sept fois une étoile apparaît dans la Grande Ourse, on est à l'*Académie d'absinthe*¹⁴³⁰. » Le défilé à vive allure des poètes dans Paris est une myriade de scintillations de cette spécifique lumière du noir qui, mirée au ciel et reversée, transfigure les silhouettes en autant d'étoiles fugacement apparues aux côtés de Venus.

Aussi, lorsque Pierre Michon quitte Rimbaud il lui fait un au revoir sur fond de paysage nocturne : « La nuit tourne. La lune se lève, il n'y a personne contre cette meule¹⁴³¹. » Le sommeil de Booz le laisse chez l'auteur à celui de Rimbaud, et le feuillage de l'arbre symbolique à ces simples « feuillets¹⁴³² » parmi lesquels le poète dort. La scène est une rêverie suspendue, un point d'orgue. Elle fait contrepoint à la débauche d'énergie de la vie dépeinte, à la fulgurance du destin raconté. La lune qui monte termine la course rimbaldienne, et installe l'évocation du poète dans l'image de l'apaisement qui suit l'achèvement de l'œuvre (*Une Saison en enfer*) : « Le temps du jour traversé de mille tâches, dispersé et perdu dans des gestes effrénés, vécu et revécu dans la chair, apparaît dans toute sa vanité. L'être rêvant dans la nuit sereine trouve le merveilleux tissu du *temps qui se repose*¹⁴³³. »

5. *Le clair-obscur*

Si la lune apaise Rimbaud au sortir de l'écriture d'*Une Saison en enfer* et, qu'ainsi que nous le verrons, le soleil dardant ses rayons accable dans *Les Grands Dieux*, c'est dans la mêlée de la lumière et de l'ombre que naissent ensemble chez l'auteur des *Onze* le verbe et le monde. De fait, dans le récit les assemblées où se décie la commande du tableau se tiennent à la tombée du jour, ou au cœur des ténèbres qu'éclairent des halos de lampes. Des sans-culottes s'en viennent rue des Haudriettes, au domicile du peintre : « il pouvait être onze heures¹⁴³⁴. », ils

¹⁴³⁰ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., pp. 92-93.

¹⁴³¹ *Ibid.* p. 110.

¹⁴³² *Ibid.*

¹⁴³³ Gaston Bachelard, *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., p. 235.

¹⁴³⁴ Pierre Michon, *Les Onze*, op. cit., p. 78.

frappent à la porte : « [l]’un d’eux levait à bout de bras une grosse lanterne carrée¹⁴³⁵. » Alors Corentin sort dans la nuit : (« [l] gelait à pierre fendre, les étoiles claires brillaient dans la nuit noire¹⁴³⁶ »). L’évocation brosse à grands traits un contraste net, cependant que les adjectifs renchérisent sur les valeurs associées aux étoiles et à la nuit. En outre, le chromatisme en clair-obscur est dupliqué dans le commentaire sur le manteau de l’artiste. Ainsi, nous dit Pierre Michon, ce n’était sûrement pas « le grand manteau blanc-bis qu’il portait mais celui qu’on lui voit pendant les temps mythologiques, la houppelande *couleur de fumée d’enfer* [...]»¹⁴³⁷. » Tout collabore à placer la scène fondamentale de la commande dans une noirceur faite d’indistinction, une opacité fondamentale. La délégation dépêchée pour venir le chercher, le firmament aux clartés stellaires, et jusqu’au manteau participent de cette poétique de l’obscur d’un ciel qui fait signe vers la nuit des commencements. Aussi, entre nuit noire et feu des flammes, le récit file l’image des enfers que le manteau du peintre avait inaugurée. Quand Corentin entre dans l’église Saint-Nicolas-des-Champs et gagne l’abside, puis la sacristie « chauffée et éclairée par un bon feu de cheminée »¹⁴³⁸ c’est le cœur de la nuit : « [m]inuit était largement passé »¹⁴³⁹.

Il en va du chantier pharaonique d’Èble – qui veut que ceux auxquels il commande (« tous ses moines »¹⁴⁴⁰, mais aussi « quelques frères lais »¹⁴⁴¹, et « des clerks du peuple »¹⁴⁴²) répliquent l’œuvre du troisième jour, et assèchent les marais de Saint-Michel en l’Herm – comme de la toile de Corentin commandée à la nuit. L’assemblée se réunit au crépuscule : « après vêpres et none, à l’heure des premières lampes¹⁴⁴³ ». Dans ces demi-jours invariablement dominés par le clair-obscur et les jeux d’ombre, les hommes ont des physionomies inquiétantes – manière de figurer l’origine de l’humanité sous des traits grimaçants : « Èble les regarde un à un dans les premières lampes dansant sur les visages, les faces tranchantes, les faces épaisses, les broyés, les brûlants, les calmes¹⁴⁴⁴. » Ainsi que dans *Abbés*, dans *Les Onze* les visages apparaissent dans cette étrange atmosphère : « il reconnut pleinement les traits surgis dans la lueur du feu et de la grande lanterne¹⁴⁴⁵. » Les faciès forgés dans l’incendie de ces enfers minuscules sont bouffons et tragiques, grandioses et torves. Le

¹⁴³⁵ *Ibid.*, p. 79.

¹⁴³⁶ *Ibid.*

¹⁴³⁷ *Ibid.*

¹⁴³⁸ *Ibid.*, p. 83.

¹⁴³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁴⁰ Pierre Michon, *Les Onze*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁴⁴² *Ibid.*

¹⁴⁴³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴⁴⁴ Pierre Michon, *Abbés*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴⁴⁵ *Ibid.*

premier a *une sale gueule*, le deuxième *l'œil globuleux*, le dernier un teint de cuivre hâlé par la lumière rouge de la flamme. Le clair-obscur donne à voir la nature intrinsèquement trouble de l'humaine condition ; on est donc en effet bien davantage chez Caravage que chez Tiepolo¹⁴⁴⁶.

Chez Jean Rouaud comme chez Laurent Mauvignier, la lumière et l'obscur ne forment pas tant une entité duelle aux valeurs contrastées qu'un couple dialectique qui donne à penser le monde sur le mode dynamique d'une perpétuelle régénérescence. Ainsi dans le *livre des Origines* la nuit est au jour tout à la fois un tombeau et un berceau, un espace-temps où transite d'un corps à l'autre l'énergie vitale et où des naissances s'échangent contre un dernier souffle exhalé, cependant que dans *Autour du monde*, aubes et crépuscules rayonnent d'une lumière infusée de nuit et projettent sur le monde tout le spectre des couleurs d'une vie qui s'éveille. Au ciel parsemé d'étoiles, si distant et si proche qu'il se réplique en maintes figures sur la terre, on éprouve vertigineusement l'union d'avec le cosmos. Fertile également la nuit de Pierre Michon où le poète trouve les images de sa création. Par temps clair sur le ciel pur et noir les étoiles lumineuses scintillent, images d'une poésie qui chante l'univers et contemple ainsi qu'en un reflet sa magie d'engendrement. Chez l'auteur pourtant chaque image a son envers, si bien que la poétique du *clair-obscur* domine la naissance des œuvres d'Èble et de Corentin, qui tous deux s'attachent – soit symboliquement à l'image de ce que Dieu fit au troisième jour ou politiquement par la célébration du Comité de Salut Public de la Terreur – à recommencer le monde.

d. L'éclat des dieux

Au sein de notre *corpus*, l'œuvre de Pierre Michon propose en outre spécifiquement une articulation explicite des thématiques astrales et des figurations divines. Cosmogonie et théogonie se superposent ainsi chez l'auteur pour représenter l'origine du monde, cependant que la partition de la nuit et du jour, comme les symboliques respectivement associées au soleil et aux étoiles, prennent activement part au récit des commencements. Dans sa forme ramassée, le texte « Les Grands Dieux » dresse le portrait de sept déités et fait la part belle aux symboles stellaires. Dans cette esquisse de cosmogonie, le monde se présente à la confluence des poétiques de la scission et de l'appartenance, sur la ligne qui partage une volonté énergique d'ordonnement et la mélancolie née d'un sentiment d'impuissance. Par ailleurs,

¹⁴⁴⁶ « [...] cela semble donc sortir d'un tableau de Caravage et non pas de Tiepolo. », Pierre Michon, *Les Onze*, op. cit., p. 124.

contrairement à l'œuvre de Marie-Hélène Lafon dans laquelle il s'associe à des symboliques exclusivement positives, le soleil diurne apparaît chez Pierre Michon comme un astre dont la puissance sans partage est aussi symbole de douleur et de mort : son feu supplicie, sa clarté aveugle, et sa puissance met à mal.

1. « Les Grands Dieux »

Longtemps demeuré inédit et finalement publié dans le Cahier de l'Herne¹⁴⁴⁷, le texte est donné comme le portrait de sept dieux. Dans un chapeau en italique « Les Grands Dieux » se présente sous le patronage des premiers grands archéologues¹⁴⁴⁸, et s'offre sous des dénominations plurielles : soit les *Phallaons*, ou *L'Heptade* – titre qui figure les dieux sous les traits d'une constellation. Le texte, qui emprunte à de multiples panthéons, est constitué de sept portraits successifs qui forment un étrange Olympe tribal, une bizarre Égypte composite et guerrière, un nouveau Mexique animiste et barbare. En dépit du caractère hétéroclite de l'inventaire de leurs attributs, les sept dieux ont en partage de s'inscrire dans l'espace cosmique. Ainsi, « Lilas Blanc est cornac [...] de quatre cents éléphants de guerre qui sont dans le Capricorne [...]»¹⁴⁴⁹. » Situé dans le champ d'une constellation – qui est semble-t-il en outre convoquée ici pour son nom participant des images de la corne (le mot revient du *cornac* au *capricorne*, et l'éléphant en possède) – le portrait du dieu met en œuvre le motif stellaire qui relaie et confirme la poésie martiale dominant l'évocation. Le deuxième dieu est le Grand Tuba : « Le crâne du Grand Tuba est un cylindre ouvrant à la nuit noire ses bords déchiquetés. S'il vous fait face, on voit les étoiles à travers la brèche dont il est fendu jusqu'aux dents [...]»¹⁴⁵⁰. » Sa tête est traversée d'une entaille qui laisse voir le cosmos¹⁴⁵¹. Le Grand Tuba est donc un dieu mêlé à la nuit constellée d'étoiles¹⁴⁵². *A contrario*, Volcan Mûr est le dieu du jour, du soleil : « Au midi, Volcan Mûr règne seul¹⁴⁵³. » Associé au zénith le dieu se caractérise par

¹⁴⁴⁷ Pierre Michon, « Les Grands Dieux », *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁴⁹ *Ibid.*

¹⁴⁵⁰ *Ibid.*

¹⁴⁵¹ La figure est en outre matricielle de l'image du Chef borgne qui englobe celle du père, *cf. intra*. Première partie : les fils de l'œuvre, 1. Le père des origines, b. Amputations.

¹⁴⁵² « Le Grand Tuba est aussi « la nuit noire », il représente dans l'histoire de l'art, selon une formule de Malraux, « la grandeur cataleptique de l'Égypte » ». Agnès Castiglione, « Le Livre à venir », *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 20.

¹⁴⁵³ Pierre Michon, « Les Grands Dieux », *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, *op. cit.*

son gigantisme¹⁴⁵⁴ – « [i]l faut mille jours à une comète pour aller d’une corne¹⁴⁵⁵ de son casque à l’autre¹⁴⁵⁶. » –, et son attribut – en l’espèce une épée flanquée « à l’estoc de soleils de crin et d’écarlate¹⁴⁵⁷. » Les autres dieux s’inscrivent également dans un paysage cosmique mais pour proclamer un écart, une mélancolie. Ainsi de Chipé, macabre et lointain : « Ces yeux de lapin mort au-delà des soleils sont ceux de Chipé, Chipé-L’Évêque¹⁴⁵⁸. » Pau-Amma est quant à lui amer, et « malaxe l’univers et le somme en vain de s’incarner sous la poigne de son désir¹⁴⁵⁹ » ; enfin le capitaine Will patiente, lui qui « a fait son lit dans la cendre des mondes pulvérisés, et dort en attendant son heure¹⁴⁶⁰. » Cette bipartition des déités en deux pôles, dont l’un proclame l’union avec le cosmos et l’autre le divorce avec l’univers, signale l’ambiguïté des forces qui travaillent les (re)commencements du monde. D’une part, entre constellations, étoiles détachées sur le ciel noir et soleil l’univers s’offre dans la variété de ses formes ; d’autre part, ainsi que son saturnien revers, la distance, l’amertume et le sommeil dominant le rapport des dieux au monde qu’ils commandent.

2. *Le soleil et la mort*

Si dans *Rimbaud le fils* la nuit offre une image récurrente de la création, et la voûte constellée un modèle à équivaloir ou une myriade à célébrer, le soleil prend quant à lui bien souvent chez Pierre Michon des valeurs pathétiques : il flagelle de son feu, ou éblouit de son éclat trop vif. Associé à la cécité de qui l’a regardé en face, ainsi qu’à la chute de qui a voulu l’approcher de trop près, il est synonyme de mort.

Nous avons vu que dans l’assemblée des sept Grands Dieux, « Volcan Mûr » est celui qui est le plus nettement associé au soleil. De fait, sa présentation combine avec une singulière acuité les attributs remarquables d’un régime solaire des images : « Au midi, Volcan Mûr règne seul¹⁴⁶¹. » Le portrait s’ouvre sur la mention de sa position zénithale, cependant que son nom (dans lequel se devine la lave) l’associe à une boule de feu. Ainsi, Volcan Mûr entre dans la typologie des dieux ouraniens : « [c]’est l’élément olympien, septentrional, qui entre en

¹⁴⁵⁴ Gilbert Durand relève de fait que « [...] [l]a gigantisation morbide constelle très exactement avec les images de la lumière [...] ». *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*, *op. cit.*, p. 151.

¹⁴⁵⁵ L’image de la corne est ainsi filée d’un Dieu l’autre.

¹⁴⁵⁶ Pierre Michon, « Les Grands Dieux », *Cahier de L’Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴⁵⁷ *Ibid.*

¹⁴⁵⁸ *Ibid.*

¹⁴⁵⁹ *Ibid.*

¹⁴⁶⁰ *Ibid.*

¹⁴⁶¹ Pierre Michon, « Les Grands Dieux », *Cahier de L’Herne Pierre Michon*, n° 120, *op. cit.*

constellation avec le culte de la lumière, du ciel, du feu purificateur, que l'on honore sur les hauts lieux [...] ¹⁴⁶². » La solitude de la divinité s'accorde en outre avec le commentaire de Gibert Durand qui remarque que les dieux solaires souffrent mal d'apparaître escortés. La lumière du midi éclipse toute concurrence, rayonne d'un éclat souverain, et donc nécessairement solitaire (comment voir une autre étoile à midi ?) : « Les grands dieux de l'antiquité indo-européenne Dyaus, Zeus, Tyr, Jupiter, Varuna, Ouranos, Ahura-Mazda, sont les maîtres tout-puissants du ciel lumineux ¹⁴⁶³. » Le dieu solaire de Pierre Michon tire aussi sa force de son statisme : « Immobile, on le croit statue ¹⁴⁶⁴. » Sa fixité est la posture d'un monarque, et caractérise la position – à la fois royale et astrale – de qui se tient au centre : les sujets gravitent autour du trône immuable, les satellites tournent autour de l'étoile fixe. Aussi, l'attribut de sa puissance – outre sa solitude et son impassibilité de statue –, c'est son épée : « [i]l a un sabre de bois ¹⁴⁶⁵. » Cette arme a une double fonction belliqueuse et religieuse ; elle assure la puissance guerrière et mène à l'apostasie les saintes égarées en de fausses croyances. Elle s'étage du pommeau de « braise ¹⁴⁶⁶ » à la garde figurée en volcan, puis à la lame dont la taille est « incendie ¹⁴⁶⁷ » et l'estoc « soleils ¹⁴⁶⁸ » multiples. Déployant toutes les variantes d'un feu purificateur, l'épée est en outre parsemée de « bûchers ¹⁴⁶⁹ » où s'entendent les cris « de bois vert des saintes qu'on grille ¹⁴⁷⁰. » Au faite du jour, Volcan Mûr proclame en ses signes accumulés que tout véritable soleil brille d'un éclat morbide ¹⁴⁷¹.

Que le soleil soit chez l'écrivain synonyme de mort, c'est aussi du reste ce que la suite de son œuvre proclame, ainsi que la scène des *Vies minuscules* qui conte la disparition de l'enfant : « [...] aux Forgettes l'enfant mourut un matin que le soleil dansait sur la façade énorme, dans de grands cris ¹⁴⁷². », ou celle qui raconte la mort de l'abbé Bandy : « Le premier soleil l'a frappé, il a chancelé [...]. Ou bien c'était à la fausse aurore, quand les coqs éberlués

¹⁴⁶² Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 152.

¹⁴⁶³ *Ibid.*, p. 151

¹⁴⁶⁴ Pierre Michon, « Les Grands Dieux », *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, op. cit., p. 25.

¹⁴⁶⁵ Pierre Michon, « Les Grands Dieux », *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, op. cit., p. 25.

¹⁴⁶⁶ *Ibid.*

¹⁴⁶⁷ *Ibid.*

¹⁴⁶⁸ *Ibid.*

¹⁴⁶⁹ *Ibid.*

¹⁴⁷⁰ *Ibid.*

¹⁴⁷¹ Remarquablement cette figure tût apparue quoique tard publiée irradie les écrits de Pierre Michon et frappe par sa récurrence. Le fauteuil au centre des *Onze* est à l'image du dieu dont il reprend les plus marquants attributs : « Il a vu surtout le fauteuil dans lequel il dit que Proli était assis, le fauteuil de soufre, le fauteuil jaune et volcanique dans lequel est assis à son tour Couthon au centre des *Onze*. » Pierre Michon, *Les Onze*, op. cit., p. 125.

¹⁴⁷² Pierre Michon, *Vies minuscules*, op. cit., p. 233.

chantent une fois, s'étonnent dans l'isolement de leur cri, se rendorment ; combien noire encore est la nuit¹⁴⁷³. »

Les dieux de Pierre Michon se présentent sous les traits duplices de la force lumineuse et de la mélancolie noire, si bien que la superposition des réseaux d'images théogoniques et cosmogoniques proclame l'ambiguïté inhérente à la création en son commencement et atteste d'un *éthos* régi par les poétiques affrontées de la scission et de l'appartenance. La tension des valeurs peut même chez Pierre Michon aboutir à un brouillage, et il est le seul des auteurs de notre *corpus* à développer l'imaginaire d'un soleil dont l'éclat est synonyme de mort. Ainsi à la nuit qui chez Laurent Mauvignier est le théâtre de la mort équivaut chez l'auteur des *Vies minuscules* la figuration du soleil sous des traits mortifères.

2. FACETTES DE L'OBJET

a. Les objets de l'union

Les figurations des (re)commencements sont également soutenues par des objets. On trouve ça et là, disséminés dans les livres qui forment notre *corpus*, de ces choses qui portent – soit par leur structure, leur fonction ou leur complexion – les signes de l'origine du monde et de son récit. Il y a ainsi tout un ensemble d'objets qui proclament en leurs architectures, leurs valeurs symboliques ou leurs combinaisons une poétique de l'union. L'être-au-monde s'affirme comme une heureuse appartenance dans l'architecture du palais qu'habite Watteau, l'isomorphisme des objets de Jean Rouaud, le *témoin* que se passent Patrice, Marion et Ida, ou le vestiaire de Marie-Hélène Lafon. Chez Pierre Michon en un palais la *clef* nous est parfois donnée : on accède alors aux pièces où se jouent les scènes primitives, accrochées aux murs et représentées sur des tableaux de Velasquez, ou de Watteau. Ici un chaudron noir fait mijoter la soupe primordiale, là une Agnès ou une Élisabeth jouit, et il est donné au lecteur d'entrevoir l'origine de l'univers sous les traits d'une sombre physique alchimique ou d'un désir révélé. Dans les récits de Jean Rouaud, désignant par synecdoque ou par isomorphisme un personnage, les objets ont avec les humains un rapport de contiguïté ténu, étroit. En outre, bricoleur génial, Joseph s'adjoint tous les attributs du créateur : il recycle, réunit, rassemble et réconcilie l'être avec la matière. Chargé et prêt à la détente – ainsi que l'intrigue tendue vers sa fin –, le fusil de Bergogne est dans le livre de Laurent Mauvignier un objet à la valeur symbolique manifeste :

¹⁴⁷³ *Ibid.* pp. 212-213.

passé successivement entre les mains de Patrice, de Marion et d'Ida, il témoigne de la solidarité de la famille séquestrée par la fratrie constituée de Denis, Christophe et Bègue. Quant aux textes de Marie-Hélène Lafon, signalant l'attention portée aux choses, ils sont nombreux à porter pour titre un nom d'objet : ainsi de « La robe », « La tirelire », « Le corset » ou « Les mazagrans » dans le recueil *Histoires*. Les objets font seuils et signe vers des scènes de vie. Ils font entrevoir par leur prisme les jeux de l'enfance, les stupeurs de la puberté, et les intimes conciliabules des gynécées paysans. L'autrice prend dans ces textes brefs le *parti pris des choses* : elle s'attarde sur des descriptions, devine des usages sous des formes, et des désirs en des couleurs. Le vestiaire occupe dans cet ensemble une place remarquable : robes et corsets forment des secondes peaux et portent l'empreinte des corps ; les choses alors font signe vers les êtres et valent pour les présences enfuies et les formes absentes.

1. Architectures

Dans son texte intitulé « Je veux me divertir¹⁴⁷⁴ », Pierre Michon met en scène Watteau tour à tour dans sa toute-puissance démiurgique – il est alors en *extérieur*, au jardin –, et dans sa suffocante agonie, entre les quatre murs du palais de Le Fevre. L'architecture classique permet ici de figurer deux temps de la vie du peintre, mais aussi deux versants du geste créateur : la volonté engagée et fertile de qui peint et possède ; l'empêchement de qui laisse après lui une œuvre inachevée. Le temps de sa superbe est pour Watteau celui des peintures au parc. Dans cette Arcadie miniature, l'architecture des jardins s'ordonne à la manière d'un univers minuscule : « [...] dans la plus belle maison de Nogent, un palais à rocailles et fontaines avec un parc encore et des terrasses sous l'essaim des feuilles d'or, la maison d'été de Le Fevre [...]»¹⁴⁷⁵. » L'harmonie du jardin à la française est synthèse idéale, monde répliqué coulé dans l'ordonnement heureux d'une géométrie qui se veut à l'image du travail du Grand Architecte. Les rocailles valent pour des rochers, les bassins pour les lacs, et les ors pour le soleil : l'architecture est une miniature, l'univers mis à l'échelle de l'humain. En outre, la volonté de faire des jardins de *petits mondes* s'affirme dans le recours aux esthétiques du passé ou de l'ailleurs, les emprunts à la rigueur antique et au fantasque oriental : « [t]ous ces beaux esprits possèdent ici des folies, des pavillons chinois, des bosquets à colonnades dans quoi ils soupent, [...]»¹⁴⁷⁶. » Aussi, ce lieu est celui dans lequel Watteau pose son chevalet. Dans ce

¹⁴⁷⁴ Pierre Michon, *Maîtres et serviteurs*, op. cit., 1990.

¹⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 67.

¹⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 52.

décor, la peinture se présente sous les traits d'une religion nouvelle ou d'une philosophie positive, énergique : « [...] cette manière de petit temple païen, estival, tout en terrasses et fenêtres, ajouré et venteux comme une halle [...] »¹⁴⁷⁷. » La poétique de l'union s'énonce dans cette architecture minimale qui reprend les caractères de la maison cosmique. Ouvert aux quatre vents, le pavillon de jardin proclame la réunion de l'art et du monde, tout à la fois selon l'axe d'une verticalité transcendante – le temple –, et la perspective d'une horizontalité immanente – le vent. Le lieu où s'accomplit la peinture de Watteau figure symboliquement la création picturale comme une osmose avec l'univers, et un recommencement du monde.

2. *La clef et le chaudron*¹⁴⁷⁸

Si le pavillon du jardin consacre une manière d'ouverture, l'œuvre de Pierre Michon fait ailleurs la part belle aux pièces fermées, aux lieux défendus, aux espaces clos sur leur mystère. Les livres de l'écrivain mettent alors en scène le moment stratégique du passage vers ces endroits dérobés. Figurations d'un avant (la caverne) ou un ailleurs (l'aile secrète), ces lieux s'inscrivent en marge de l'espace du récit. Dans leur relégation temporelle – les temps anciens – ou leur marginalité – les chambres secrètes –, ils sont le théâtre des scènes primitives, où s'ébattent des monstres terrifiants et des femmes extatiques. Y pénétrer, c'est faire face aux forces qui président à l'origine du monde. Dans le triptyque que forme *Maîtres et Serviteurs*, soit dans le texte consacré à Goya ou celui consacré à Watteau, la *clef* à la main l'auteur-narrateur fait office de portier : « Enfin la dernière grosse clef tourne dans la dernière grosse serrure, ce doit être là [...] »¹⁴⁷⁹. » Dans « Dieu ne finit pas », la pièce où sont exposés les tableaux de Velázquez est l'ultime chambre du palais, la plus retirée, celle qui ne s'ouvre qu'au terme d'une longue enfilade. La pièce est éclairée mais étrangement sombre ; de grandes fenêtres y font pénétrer largement la lumière sans cependant conjurer une obscurité fondamentale : « [...] pourquoi fait-il si sombre, il y a bien de grandes fenêtres là aussi, et du jour ; on cligne un peu, on lève la tête : on est dans la caverne, avec aux murs les grands monstres¹⁴⁸⁰. » L'opacité ne

¹⁴⁷⁷ *Ibid.*

¹⁴⁷⁸ Une variante de l'image du chaudron serait celle de la cloche. Les deux images partagent une communauté de valeurs matricielles dans leurs formes concaves mais présentent des pôles inversés : la marmite est le noir contenant du sol quand la cloche et le brillant instrument du ciel. La cloche chez Michon est évoquée dans le texte consacré à Flaubert et fournit l'objet symbolique d'une pensée de la perfection mais aussi de la fêlure. Cf. Pierre Michon, *Trois auteurs*, *op. cit.*, 1997.

¹⁴⁷⁹ Pierre Michon, *Maîtres et serviteurs*, *op. cit.*, p. 40.

¹⁴⁸⁰ *Ibid.*

tient pas à la pièce qu'à ce qui s'y donne à voir, en l'espèce les formes portées aux murs, les figures peintes que l'écrivain ramène toutes à une même couleur :

« [...] c'est ce noir peut-être qui galope et qui vente, tout ce noir derrière et devant, et tout ce noir dans le corps, qui les traverse, les troue, les vide, cet air ou ce plomb dans la peau mal finie des infants, des comtes-ducs, de Philippe IV et des nabots qu'il fait comtes¹⁴⁸¹. »

Le noir n'est pas tant ici une teinte qu'un *régime* des toiles de Velasquez, une poétique de sa peinture : couleur dominante des tableaux, il fait signe vers l'informe des commencements du monde. D'une figure à l'autre, le noir est moins nuance que substance. Installé au cœur des êtres ainsi que la proclamation de leur monstruosité intrinsèque ou la marque indélébile de leur primitivité, il traverse les corps et plombe les teints, affecte les chairs et nimbe les figures. Aussi, ce que peint Velasquez sous les ors des palais c'est la noirceur primordiale¹⁴⁸². De fait, indice que l'évocation fait ici signe vers l'origine, Pierre Michon poursuit par la reprise de l'image archaïque du chaudron :

« Allons, vous et moi, dans ce chaudron de noir sévillan où tourbillonnent des morceaux de princes enfants, des moustaches de roi triste, un gant perle et des jasmains andalous ; où nage le nom de Diego Velasquez et sur cinquante toiles émietté son grand cadavre ; [...]¹⁴⁸³. »

Les lecteurs sont conviés à la cuisine primitive, ils découvrent la soupe originelle qui boue à gros remous dans le chaudron de sorcière où mijote la nourriture qui fera la peinture de Goya¹⁴⁸⁴. Entre démembrements inquiétants et caractérisations métonymiques, la poétique du morcellement – dont Bruno Blanckeman note par ailleurs qu'elle caractérise éminemment l'écriture de Pierre Michon¹⁴⁸⁵ – domine cet extrait, qui interroge par ailleurs Jean-Pierre Richard : « Quelle est la vérité qui surgit dans 'cette sombre histoire de caverne', dans cette 'marmite sévillane', cette soupe, ce gazpacho peut-être, que fait si bien bouillir Velasquez pour

¹⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 42.

¹⁴⁸² Du reste, ainsi que l'énonce Gaston Bachelard, le noir est plus qu'une teinte, c'est le réservoir de l'origine d'où procède le corps indissocié et grouillant du commencement : « [on] lit, dans la tache noire, la puissance des embryons ou l'agitation désordonnée des larves. Toute ténèbre est fluente, donc toute ténèbre est matérielle. », Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 91.

¹⁴⁸³ Pierre Michon, *Maîtres et serviteurs*, *op. cit.*, 42.

¹⁴⁸⁴ L'image est aussi pertinente chez Pierre Michon à un niveau méta-textuel, plus précisément dans la génétique de l'œuvre. Ainsi, dans un entretien avec Pierre-Marc de Biasi, Pierre Michon applique-t-il la métaphore à ses carnets de travail à la couverture anthracite, cette matière – le carnet de note – jouant comme un grand incubateur du texte. Pierre Michon, « Un chaudron de sorcière », *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, pp. 104-106.

¹⁴⁸⁵ « [L]a force du manque, s'exprime, dans l'acte de narration, par un procédé de dérivation dont le transfert énonciatif, la projection métaphorique et la recomposition métonymique sont les marqueurs principaux. », Bruno Blanckeman, « Pierre Michon, une poétique de l'incarnation », *Pierre Michon, L'écriture absolue*, Agnès Castiglione (dir), *op. cit.*, pp. 145-146.

enivrer Goya, et derrière lui Michon, pourquoi pas nous¹⁴⁸⁶ ? » En réponse à cette question qu'il formule pour lui-même, le critique souligne alors que le texte de l'écrivain est dominé par les imaginaires de l'informe et de la pesanteur, dont le plomb et la chute sont les motifs explicites.

En outre, si c'est par les imaginaires qu'elle suscite que l'image du chaudron collabore à figurer les commencements du monde, c'est également par sa forme que la marmite contribue à symboliser l'origine. Aussi, Gilbert Durand relève l'isomorphisme du chaudron et de l'estomac, et apparente la noire marmite à la cornue ainsi qu'au ventre digestif : « L'antiquité nommait [l'estomac] « roi des viscères », et l'alchimie adopte la forme stomacale pour construire ses alambics [...]»¹⁴⁸⁷. » Plus encore, par un étrange glissement, le vase ou la marmite passe des valeurs stomacales aux valeurs utérines, et le monde déplace l'énigme de son commencement du ventre digestif au ventre sexuel : « La cornue chymique, l'athanor, sont des jalons indispensables à la rêverie du vase stomacal ou utérin¹⁴⁸⁸. » Ce faisant, par un travail métonymique de l'imaginaire, le chaudron devient le bouillon primitif¹⁴⁸⁹, le sublime élixir : « Le vase se situe à mi-chemin entre les images du ventre digestif ou sexuel et celles du liquide nutritif, de l'élixir de vie ou de jouvence¹⁴⁹⁰. »

De fait, le récit consacré à Watteau proclame et illustre la pertinence de ce glissement de l'image stomacale et la forme utérine, et fournit en quelque sorte le pendant chromatique et symbolique à la scène primitive de « Dieu ne finit pas¹⁴⁹¹ ». Écho blanc au noir chaudron, les chairs immaculées des femmes découvertes dans l'aile du palais de Le Fevre ne recèlent pas moins que la marmite le secret des origines. Ainsi que dans le texte consacré à Goya, pour pénétrer la pièce défendue il faut une *clef*. Watteau la confie à son modèle, le narrateur du texte : « [il] prit dans son habit la clef de l'aile sud qu'il me tendit ; il tremblait [...] Tous ces grands mystères, cette clef à la mode de Barbe-Bleue, m'avaient préparé au pire, à quelque vilénie¹⁴⁹². » Quand le narrateur s'attend à découvrir dans l'aile sud une monstruosité pareille à celle que découvre la jeune épousée dans le conte de Perrault – une vision monstrueuse de

¹⁴⁸⁶ Jean-Pierre Richard, « Comment devient-on Goya », *Pierre Michon, l'écriture absolue, op. cit.*, p. 16.

¹⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 292.

¹⁴⁸⁸ *Ibid.*

¹⁴⁸⁹ La marmite primitive apparaît également, incidemment, dans la « fiche renard n° 1 » : « ... on trempe les pièges à loups, à renards, d[an]s de grandes marmites où bouent des os, des graisses. », Pierre Michon, « Fiche rédactionnelle pour *L'Origine du Monde – Renard* », *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 194. Nous commentons plus loin la figure du renard, sa symbolique et sa poétique. Cf. *intra*. Quatrième partie : la scission et l'appartenance, 3. Présences animales, c. Symboliques de la chasse.

¹⁴⁹⁰ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 292.

¹⁴⁹¹ Pierre Michon, *Maîtres et serviteurs, op. cit.*, 1990.

¹⁴⁹² *Ibid.*, p. 75.

corps morcelés –, à l'inverse, le curé de Nogent « [poussa] la porte de l'aile sud [...]»¹⁴⁹³. » et ce qu'il vit, ce furent : « seulement des femmes toutes nues au comble du plaisir, larges et manifestes, ampoulées comme des Rubens, jouissant avec emphase sur un tapis de robes volantes chues et de feuilles [...]»¹⁴⁹⁴. » La scène inverse tous les caractères que met en œuvre le texte consacré à Goya. La poétique du morcellement qui domine l'évocation de la soupe primordiale dans « Dieu ne finit pas » le cède ici à une poétique de l'enflément, à une célébration de l'expansion ; contre la caverne souterraine la scène se déroule sur un tapis volant ; à rebours de l'image du cadavre émietté, une jouissance rassemblée nous est donnée. C'est l'autre versant de l'origine : la femme est le revers lumineux de la noirceur du chaudron. Dans une parole prêtée au peintre, Pierre Michon proclame la nature nécessairement cachée, clandestine des nus, qu'il apparente à ce qui mystérieusement fait et défait la vie, à ces secrets d'alcôves, de naissance, d'amour et de mort : « [...] les vagissements du nouveau-né et ceux du moribond, les cachotteries de sage-femme et de polichinelle [...]»¹⁴⁹⁵. » L'aile sud du palais de Le Fevre une grande matrice du monde.

3. *Isomorphismes*

Dans l'œuvre de Jean Rouaud, l'évocation de Joseph est fondamentalement liée au monde des objets. Parmi ceux-ci, les outils occupent une place prépondérante, et l'atelier est le lieu où la fonction démiurgique de Joseph se manifeste le mieux. Aussi, le mur d'atelier est un mur d'exposition¹⁴⁹⁶ ; et proclamant la superposition des objets d'*art* et des objets d'*artisanat*, Jean Rouaud illustre à sa manière le « *métissage des identités et statuts des objets d'art et d'industrie*¹⁴⁹⁷ ». Énonçant un rapport à la mémoire, les objets sur lesquels l'auteur fixe son attention forment par ailleurs une relation remarquable au temps. Ainsi, la description des deux établis dans *L'Invention de l'auteur* installe-t-elle dans les objets le souvenir et l'image d'une filiation : « Et si l'on compare les deux valets, par exemple, cette pièce de fer en forme d'hippocampe stylisé [...] on aurait vraiment dit un père et son enfant¹⁴⁹⁸. » Filant l'évocation, Jean Rouaud affine la vision anthropomorphe à l'héritage des dessins animés, monde où l'imaginaire enfantin associe volontiers aux choses les facultés du vivant :

¹⁴⁹³ *Ibid.*

¹⁴⁹⁴ *Ibid.*

¹⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 81.

¹⁴⁹⁶ Jean Rouaud, *L'Invention de l'auteur*, op. cit., p. 33.

¹⁴⁹⁷ Marta Caraion, *Comment la littérature pense les objets*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2020, p. 135.

¹⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 31.

« Peut-être est-ce parce-que les dessins animés nous ont habitués à cette vision anthropomorphique du monde des objets, où les théières prennent le thé, et où les tournevis en tutu font des pointes, mais le rapport de taille entre les deux devait être à peu près à l'échelle du menuisier amateur et de son fils apprenti¹⁴⁹⁹. »

Objets-personnes dont les formes évoquent des corps, et dont les proportions respectives rappellent à la mémoire de l'écrivain le duo anciennement formé par le père et le fils à l'atelier, les *valets* s'animent, prennent vie. La fonction de relique de l'objet qui porte la trace de ceux qui en usèrent est ici accréditée, et augmentée, par son isomorphisme : l'objet se fait statue à l'image du disparu, et porte par-delà le temps l'éternité du souvenir.

Autre objet éloquemment isomorphe, – objet premier et premier objet du *Livre des origines* –, la 2CV est identifiée à la figure grand-paternelle. La Citroën prend au seuil du quatrième chapitre des *Champs d'honneur* les traits d'un crâne de primate. Cahotante et chaotique, la voiture est ainsi un emblème de la modernité tout autant qu'une image préhistorique, archaïque :

« La 2CV est une boîte crânienne de type primate : orifice oculaire du pare-brise, nasal du radiateur, visière orbitaire des pare-soleil, mâchoire prognathe du moteur, légère convexité pariétale du toit, rien n'y manque, pas même la protubérance cérébelleuse du coffre arrière. Ce domaine de pensées, grand-père en était l'arpenteur immobile et solitaire¹⁵⁰⁰. »

Le grand-père est d'emblée campé dans ce portrait d'un être méditatif : le crâne de la 2CV abrite des pérégrinations mentales – plus encore qu'il ne permet des déplacements physiques. Lieu de la pensée, ainsi que le grenier se révélera plus tard dans le récit être le lieu de la mémoire, la voiture offre par son apparentement anatomique au crâne la structure opportune pour représenter les errances de la rêverie. En outre, les circonvolutions du temps et les associations saugrenues qui caractérisent les rêveries du grand père s'illustrent dans la disposition d'apparence anarchique des choses dans le grenier. Par les étranges apparentements nés de leur proximité, les objets énoncent cette redéfinition des rapports qui n'est pas étrangère au *surréalisme*. « Les précieux déchets¹⁵⁰¹ » du grenier sont un trésor jeté pêle-mêle par l'arbitraire fantasque du grand-père : « Il faudrait s'habituer désormais à cette redistribution de la mémoire, au petit bonhomme de céramique bleu dans la cage à serin, au chapelet à grain noir pendu au cou du manchot [...]¹⁵⁰². » Sculptures-collages plus éloquents dans leur travail

¹⁴⁹⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰⁰ Jean Rouaud, *Les Champs d'honneur*, op. cit., p. 32.

¹⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 133.

¹⁵⁰² *Ibid.*

d'association et dans leur beauté bizarre qu'un juste ordonnancement, ces associations *poétiques* ne sont pas sans évoquer les montages surréalistes.

4. Le créateur d'objets

Joseph est un manuel : on le découvre au fil des textes mécanicien réparant une voiture avec des bouts de bas nylon¹⁵⁰³, menuisier capable de faire une queue d'aronde, et maçon d'un temple à l'architecture hétéroclite. Touche-à-tout doué pour la bricole, le père est expert en l'art du détournement d'objets et laisse après lui un grand Œuvre inachevé, voué à la ruine.

Dans les premières pages des *Hommes illustres* le narrateur rapporte ainsi bricolage du tuyau de poêle¹⁵⁰⁴ opéré par Joseph pour chauffer une des chambres à l'étage de la maison : « Le tuyau traversait le plancher, décrivait à l'aide de coudes et de suspensions une géométrie anguleuse dans la chambre, et retrouvait le conduit de la cheminée à un mètre au-dessus de la tête de lit¹⁵⁰⁵. » Bizarrement suspendu, le tuyau fait des détours alambiqués ; mêlant l'incongruité au *génie* l'objet fini fait aux yeux de l'auteur de Joseph un second Léonard¹⁵⁰⁶, doué et fantasque. Aussi, la comparaison établit une parenté entre l'œuvre d'art et la maîtrise technique dont témoigne la fabrication de l'objet utilitaire, de *l'objet-machine*. Si cette porosité de l'ingénierie et de la création artistique trouve à s'incarner de façon privilégiée à la Renaissance en la figure de Léonard, Marta Caraion signale dans sa récente étude qu'elle est surtout caractéristique du XIX^e siècle industriel : « La comparaison des objets de l'art et de la science ou de l'industrie se déplace pour s'appliquer avec autant d'efficacité aux créateurs des uns et des autres [...]»¹⁵⁰⁷. »

Par le truchement de l'objet Jean Rouaud déploie le portrait paternel et étaye le sentiment de la géniale incongruité de Joseph, érigé en créateur romantique. De fait, manifestant tout à la fois une maîtrise technique et une très libre créativité, Joseph se tient au point de convergence de la connaissance du monde tel qu'il est et de la puissance de

¹⁵⁰³ « Il soulevait le capot de la 403, projetait le rayon de sa lampe de poche sur le moteur, se penchait, rejetait sa cravate dans le dos, testait quelques pièces, et avec un bout de fil de fer et un bas de maman réalisait un pansement de fortune qui nous permettait d'arriver à bon port. Il tirait une fierté légitime de ses rafistolages et de ses dons d'improvisation. Son côté Léonard – le sens esthétique en moins. », Jean Rouaud, *Des Hommes illustres*, *op. cit.*, pp. 17-18.

¹⁵⁰⁴ La description de cette construction singulière se verra prolongé dans *L'Invention de l'auteur* qui relate un pareil dispositif dans l'appentis du jardin, marquant le motif d'une singulière récurrence : « [...] un tuyau de caoutchouc qui assurait autrefois l'arrivée de l'eau chaude de la buanderie mitoyenne, fournie de l'autre côté du mur par l'imposante lessiveuse en tôle émaillée lie-de-vin. », Jean Rouaud, *L'Invention de l'auteur*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁵⁰⁵ Jean Rouaud, *Des Hommes illustres*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁵⁰⁶ *Ibid.* p. 17.

¹⁵⁰⁷ Marta Caraion, *Comment la littérature pense les objets*, *op. cit.*, p. 135.

création démiurgique : « Le pur créateur romantique est la figure duale du pur savant, l'un est le point limite de notre capacité à créer le monde, l'autre le point limite de notre connaissance externe d'un monde déjà créé¹⁵⁰⁸. » Ainsi le *recyclage* de l'objet, son déplacement ou son détournement – si emblématique par ailleurs de la pensée de l'art au XXème – donne à penser le (re)commencement du monde, entre reprise et création.

5. Le témoin

Tenant parfois à l'habile recyclage des choses, l'union peut également être manifeste dans la faculté de circulation d'un objet, et ce dont celle-ci témoigne. Ainsi chez Laurent Mauvignier si dans *Continuer* le pistolet de Djamila¹⁵⁰⁹ est – tout comme les lettres anonymes adressées au seuil d'*Histoires de la nuit* à Christine – de ces fausses pistes¹⁵¹⁰ que l'écrivain à dessein ébauche pour mieux exhiber par la suite, à l'écart des stéréotypes du roman d'aventure ou de l'enquête policière, l'enjeu de son récit étreint sur le drame familial, on trouve dans *Histoire de la nuit* une arme à feu au rôle considérable. Le fusil de Bergogne, incidemment disposé dès les premières pages du récit et présenté comme l'accessoire inoffensif de la chasse dominicale que Patrice pratique, prend à la fin du livre une fonction éminente tant dans le déroulement narratif que dans l'ordre du symbolique. La mécanique de l'arme – qu'on charge avant d'appuyer sur la détente – est à l'image de celle du livre tout entier qui accumule un poids de tension jusqu'à se résoudre par un geste final. *Témoin* – comme on le dit de l'objet qui atteste du caractère effectif d'un *relais* – le fusil passe de main en main. Après que Bergogne a blessé Bègue¹⁵¹¹, « Marion prend le fusil¹⁵¹². » qu'elle recharge et qu'elle arme¹⁵¹³. Enfin, « [...] Ida [qui] appuie sur la détente et laisse exploser le coup de feu dans un fracas qui fait craquer les

¹⁵⁰⁸ *Ibid.*

¹⁵⁰⁹ Qui par ailleurs est un présent : « [...] elle reste là, elle a le pistolet dans les mains ; elle déteste les armes à feu et a toujours pensé qu'avec une arme, rien de bon ne pouvait arriver. Mais il est vrai que tout ce qu'elle a cru dans sa vie s'est souvent effondré et qu'elle sait la valeur de ce pistolet pour Djamila. [Alors, voilà, elle se retrouve avec une arme, elle sourit en pensant à la générosité de Djamila. », Laurent Mauvignier, *Continuer, op. cit.*, p. 81.

¹⁵¹⁰ L'objet ira choir sans avoir servi : « Mais elle ne peut pas rester longtemps à la regarder voler dans les airs, sous la pluie, et puis tomber et glisser d'une roche à l'autre sans vraiment s'abîmer – car non, elle reste compacte, l'arme, elle ne se détruit pas, ne se disloque pas, elle glisse et disparaît entre les failles, en contrebas. », Laurent Mauvignier, *ibid.*, p. 206.

¹⁵¹¹ « Un tir encore – le cinquième. Le cinquième va venir. Puis le sixième. Tout ça très vite, parce que Patrice a repris le fusil et qu'il tire comme il peut [...] Patrice réajuste, vise et tremble, vacille, vise encore et cette fois il peut être satisfait de l'effort produit [...] », Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit, op. cit.*, pp. 622-623.

¹⁵¹² *Ibid.*, p. 624.

¹⁵¹³ « [...] elle tend la main, les rattrape, les prend, les doigts se ferment dessus, elle a un mal fou à tenir le fusil, elle a froid, puis trop chaud, elle place enfin les cartouches – une à une, les mains tremblantes, les doigts qui cherchent, ne parviennent qu'au prix d'un immense effort et, quand elle relève le canon et qu'elle ferme la bascule en entendant le clic qui confirme que le fusil est prêt, c'est elle qui s'effondre [...]. », *ibid.*, p. 634.

murs de la vieille maison [...] ¹⁵¹⁴. » De Patrice à Marion et de Marion à Ida, l'arme forme le fil rouge qui les lie tous trois, comme il relie les espaces du récit pour, *in fine*, dans les mains de l'enfant acculée au fond du grenier de la maison abandonnée, se retourner frontalement contre Denis.

6. Vestiaire

Chez Marie-Hélène Lafon, l'extrême application déployée dans l'évocation des corps a son logique corollaire d'attention portée aux vêtements ¹⁵¹⁵. Ni futiles ornements, ni fugace apparence, ils sont les formes qui se souviennent des corps absents, les désignent en leurs creux et leurs plis. L'apparement des figures et des parures est tel même que l'Alice des *Derniers indiens* se confond avec le manteau vert qui la couvre, la pensionnaire d'*Histoires* avec le corset qui la fait deviner en son absence, la mère avec la robe de mariée dont les enfants font jeu. Le corset, la robe et le manteau font exister les êtres dans un réseau d'images et un rapport de dynamique dialectique : de marques laissées en symboles adjoints, ils sont aux identités des personnages des traces et des compléments, des vestiges et des projections.

Ainsi de la camarade de chambrée de la narratrice dans « Le Corset » : « Le corset tient au corps, comme ça, la chair le remplit, et il la maintient, par la force, au bord de l'éclatement ¹⁵¹⁶. » Le *corps-à-corps* de la chair et du vêtement est empreinte et étreinte, tandis que sa logique est réversible : le corps tient le corset par lequel il est tenu. Les images charnelles ressuscitent en outre les scènes de l'enfance paysanne : « Je pense aux boyaux bien tendus des saucisses et des boudins alignés sur la table de la cuisine tandis que les femmes de ma famille suent et s'affairent dans la viande les jours où le cochon est tué ¹⁵¹⁷. » *Lardée*, la pensionnaire est ramenée à sa dimension purement charnelle cependant que la métaphore des boyaux met au jour la vie viscérale, exhibe la porosité du dedans et du dehors, la réversibilité du nu et du voilé. Le spectacle de l'objet revêt ainsi les caractères d'une exhibition dont la dimension intime confine à l'obscène :

¹⁵¹⁴ *Ibid.*, pp. 634-635.

¹⁵¹⁵ L'attention aux vêtements est notamment remarquable dans *Les Sources*, où Annie apparaît à plusieurs reprises appliquée aux soins du linge : « Les robes des filles, les deux gilets blancs, ce qu'il faut pour Gilles, le chemisier, la jupe, elle ne repasse pas les combinaisons, ni les culottes. », Marie-Hélène Lafon, *Les Sources*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁵¹⁶ Marie-Hélène Lafon, « Le corset », *Histoires*, *op. cit.*, p. 187.

¹⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 192.

« Je vois le corset. C'est une chose insensée posée là, sur le lit, une chose rose, très rose, dont je comprends qu'elle est destinée à contenir un corps, à le soutenir peut-être, elle est rose et neuve, abandonnée, laissée, quittée, comme une carapace d'insecte, un insecte femelle, en couleur, et qui serait mon voisin de dortoir¹⁵¹⁸. »

Le corset dit le corps absenté et porte les symboliques de la puberté : sa forme de carapace abandonnée le donne en son étrangeté à penser comme une mue. Fin de l'enfance et avènement à l'âge sexuel se donnent à voir tous deux dans cette forme abandonnée qui dit la métamorphose, sujet de prédilection des grands mythes. Seconde peau chue qui désigne en creux l'hôte absenté, le corset raconte les recommencements du corps. Aussi, Gilbert Durand évoque au sujet de la *mue* la dialectique leçon du temps que celle-ci ordonne : témoin d'un passage et image d'un cycle (l'*ouroboros*, le serpent qui se mord la queue¹⁵¹⁹), la *mue* signale la continuité et la rupture, la permanence d'une identité dans la discontinuité d'une forme. La réversibilité de l'objet ne tient donc pas qu'aux symboliques d'ordre spatial (le dedans et le dehors), elle joue aussi dans l'ordre du temps et énonce le grand principe de la cyclicité cosmique qui veut que la vie sorte de la mort, comme la mort sort de la vie.

En outre, c'est la couleur du corset dont l'énoncé est par trois fois réitéré qui dit également l'enfance quittée et la féminité advenue – le rose est en effet la couleur de l'enfance délaissée et de la carnation sexuée. Logiquement, c'est donc aussi (et avec un même nombre d'itérations) la couleur de l'Alice : « Alice jaune de crin, blanche de chair et rose, ses lèvres étaient roses, l'intérieur de sa bouche était rose [...]»¹⁵²⁰. » La couleur participe hautement de l'appareillement de la figure et du désir. Ainsi que la pensionnaire du « Corset », Alice est en effet de celles dont la féminité se devine à touches feutrées dans l'habit : « C'était un manteau court, en lainage épais, d'un vert bouteille luisant¹⁵²¹. » Les caractéristiques du manteau – court, luisant – font signe vers la sensualité, cependant que l'intertexte contique travaille l'arrière-plan du récit qui parle de sauvagerie brutale et d'âge pubère, du saccage morbide d'un monde naissant. Ainsi que *le petit chaperon rouge* est le nom métonymique de l'enfant qui le porte – et qui par là-même se signale en son identité et son destin –, l'Alice est au nombre des « choses vertes » que l'écrivaine affectionne : « L'Alice portait un manteau vert avec une large ceinture nouée. Marie avait regardé ce vêtement sur elle à la sortie de la messe, le jour de la Toussaint, le 1^{er} novembre 1968¹⁵²². »

¹⁵¹⁸ *Ibid.*, pp. 190-191.

¹⁵¹⁹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 364.

¹⁵²⁰ Marie-Hélène Lafon, *Chantiers*, *op. cit.*, p. 66.

¹⁵²¹ Marie-Hélène Lafon, *Les Derniers Indiens*, *op. cit.* p. 166.

¹⁵²² Marie-Hélène Lafon, *Les Derniers Indiens*, *op. cit.*, p. 166.

Dans « La robe » Paul et Isabelle enfilent la robe de mariée de la mère selon un rituel qui mime un retour au ventre maternel¹⁵²³. L'objet raconte l'*avant* – soit le désir qui précède l'engendrement, qui prélude à la naissance : « Ils comprennent que les parents se sont mariés avant la naissance de Patricia, depuis au-moins dix-huit ans, la robe aurait dix-huit ans¹⁵²⁴. » La robe est l'objet qui incarne le mystère de la sexualité et de ce qui unit la sexualité à l'engendrement : l'énigme de la concordance de ventre sexuel et utérin, du ventre désirant et matriciel. Aussi rentrer dans la robe c'est profaner, confusément, les deux ventres – et accomplir indistinctement les complexes de Jonas et d'Œdipe.

Dans son article intitulé d'après un propos de l'autrice « Un 'magasin des antiquités catholiques' »¹⁵²⁵, Stéphanie Metrailler pointe le fétichisme à l'œuvre dans les écrits de Marie-Hélène Lafon. Tissant la parenté des textes de l'écrivaine et de ceux de Pierre Michon, elle porte avec raison les habits de l'Alice à la liste qu'elle énumère :

« Les objets aussi sont animés [...], de tels 'fétiches' présents aussi dans les *Vies minuscules* (Le café d'André Dufourneau, la relique des Peluchet), foisonnent dans les textes de Marie-Hélène Lafon : la tirelire ('La tirelire', *Organes*) ; les 'reliques' de la mère Santoire, le pendentif Saint-Esprit, les pièces du tiroir de Léontine, les habits de l'Alice etc. »¹⁵²⁶

Le mot de fétiche – qui octroie à l'objet dans le dictionnaire freudien la valeur de substitut de l'acte transgressif de la loi – est justement pressenti par la critique puisque les vêtements valent effectivement pour fétiches et totems¹⁵²⁷. Substitués aux corps évanouis, ils cristallisent les désirs et les angoisses qui à travers eux sont rejoués, et s'inscrivent en outre dans la poétique des traces si caractéristique de l'écriture de Marie-Hélène Lafon. La ceinture et la robe sont les objets de cérémonie du rejeu de l'inceste symbolique, ils participent d'une dimension sacrée et prennent ainsi activement part au récit des commencements. De fait, Jean a gardé la ceinture du manteau vert qui, ainsi que la robe de mariée, est soigneusement rangée, pliée avec application¹⁵²⁸ et dissimulée aux regards. Terrible trophée ou parure magique qui ne

¹⁵²³ Cf. intra. Première partie : les fils de l'œuvre, 2. Le Monde dans le giron de la mère, b. Ogresses, 2. Les ventres.

¹⁵²⁴ Marie-Hélène Lafon, « La robe », *Histoires*, op. cit., p. 226.

¹⁵²⁵ Stéphanie Metrailler, « Un « magasin des antiquités catholiques » », *Tensions toniques, Les Récits de Marie-Hélène Lafon*, op. cit.,

¹⁵²⁶ *Ibid.*, p. 52.

¹⁵²⁷ On pourrait ajouter, parmi d'autres mentions possibles, le vocabulaire associé au rituel de l'habillage dans *Sur la photo* : « Ils appelaient ça la cérémonie. Il parlementait, préconisant un collant plus ou moins épais. », Marie-Hélène Lafon, *Sur la photo*, op. cit., p. 100.

¹⁵²⁸ La ceinture et la robe sont pliées à la fin – comme le récit lui-même, enclos le livre qui est par nature un objet soigneusement plié, un fétiche qui tient lui aussi à sa manière dans les plis et replis de ses pages des vies échappées dont il garde l'empreinte. « La ceinture de l'Alice. Pliée, propre et verte. », Marie-Hélène Lafon, *Les Derniers Indiens*, op. cit., p. 166. « Ils rangent, sans parler, la robe, pli sur pli [...] », Marie-Hélène Lafon, *Histoires*, op. cit., p. 234.

sert qu'en de rituelles et transgressives cérémonies – « le jeu reste secret, il est rare et interdit¹⁵²⁹. » – le fétiche témoigne de la transgression du *tabou*. L'inceste symbolique commis par Jean, comme la profanation du mystère de l'origine qu'accomplissent les enfants en entrant dans la robe, violent les lois premières de la tribu en rejouant les crimes originels, ce qui est précisément la fonction des fêtes et des cérémonies¹⁵³⁰.

Pierre Michon met en scène dans le jardin classique de Le Fevre un monde miniature dans lequel il dispose un petit temple ouvert aux quatre vents à l'usage de Watteau, manière de proclamer que la peinture peut s'établir à la semblance du monde. Aussi, l'écrivain situe dans les murs des palais qu'il évoque des chambres secrètes : la dernière des pièces en enfilade du Prado ou l'aile sud chez Le Fevre – aussi bien du reste que la pointe de la flèche du Louvre où sont exposés les Onze – sont les chambres matricielles de l'univers. Pour nous dévoilés, et par nous entrevus, le chaudron où mijote la soupe primordiale et les femmes extasiées nous offrent le tableau de l'origine du monde. Isomorphes ou génialement créés, les objets sont chez Jean Rouaud à l'image de ceux qui en usent. Unis en leurs semblances ou opportunément réunis, les objets proclament alors l'osmose possible de l'être et du monde, comme chez Laurent Mauvignier la circulation du fusil de Patrice atteste de l'union du (beau-)père, de la mère et de la fille qui se transmettent l'arme de main en main tel un témoin. Chez Marie-Hélène Lafon enfin, dans l'éclatante adéquation avec les êtres évanouis qui les portèrent, les vêtements racontent le mystère du surgissement et de la disparition, comme l'énigme des métamorphoses ; et prennent parfois valeur de fétiches. Alors devenus objets sacrés de cérémonies rituelles, ils participent des transgressions premières dont ils assurent le symbolique et perpétuel rejeu ; ils proclament alors le renouement du récit avec l'énigme des commencements du monde.

b. Les éclats : objets de la scission

L'autre pôle de la poétique des objets que notre *corpus* met en œuvre est celui qui proclame l'écart et l'éclatement, la scission. Feu-de-Bois achève d'être tout à fait seul lorsqu'au seuil de *Des Hommes* il demeure avec son cadeau refusé par Solange : le *présent* alors représente en son impossible offrande la césure indépassable que la guerre offre pour tout

¹⁵²⁹ *Ibid.* p. 234.

¹⁵³⁰ « Le repas totémique, peut-être la première fête de l'humanité, serait la répétition et la commémoration de ce geste criminel mémorable qui a été au commencement de tant de choses [...]. », Sigmund Freud, *Totem et tabou*, 1912-1913 pour l'édition allemande originale, Paris, Gallimard, 1993, traduit de l'allemand par Marielène Weber, rééd. coll. « Folio essais », 2009, p. 290.

héritage. L'œuvre de Pierre Michon offre quant à elle à l'architecture heureuse des jardins un contrepoint désolant : l'idylle de Watteau se réverse en claustration, et l'aile où s'entrevoyaient les mystères du désir et de la matière n'est en définitive qu'un rêve. Le monde est dès lors clos, et muet pour, celui qui habite comme une prison la pièce au plafond bouché où sa plainte ainsi que la proclamation d'une rupture de l'harmonie. Du reste, le monde se révèle déceptif et les choses des *faux* : les toiles scandaleuses ont brûlé dans l'autodafé, *Les Onze* ne sont pas au Louvre, le *Fausto Coppi* de Pierre Michon n'a jamais existé¹⁵³¹, et la relique de Saint Jean Baptiste est un crâne anonyme dont la dent n'a rien de saint. Chez Marie-Hélène Lafon, les objets se signalent par leur fermeture : volumes à l'intériorité inaccessible ceux-ci ne s'ouvrent ni ne se pénètrent, et résistent à la saisie comme à l'identification. Statuettes ou figurines, volumes fermés et froids, les choses exhibent la douleur d'une séparation et l'impossible incarnation ; éclats chus, fragments éparpillés, et morceaux disjoints témoignent d'un univers séparé qui ne peut que se souvenir de l'unité perdue et figurer le monde que dans l'éparpillement des vestiges de son origine.

1. Le présent

Si à la clôture d'*Histoires de la nuit* le récit proclame l'harmonie dans la transmission réussie du fusil, *Des Hommes* s'engage tout au contraire sur l'évocation de l'échec de la circulation des objets. L'impossible offrande à Solange de la broche¹⁵³² signe ainsi l'ostracisme de Feu-de-Bois. Réduit à sa valeur marchande exorbitante, le *présent* ne circule pas. De la délicatesse de l'écrin à la rudesse de la main de Feu-de-Bois, l'image joue des contrastes pour faire sentir à plein l'incongruité d'un geste déplacé : « [...] cette petite boîte [...] d'un bleu nuit très profond, cerclé d'un liseré d'or, pour elle, pour lui offrir ce cadeau qu'elle n'attendait pas et qu'elle a vu venir de sa grosse main calleuse à lui [...]»¹⁵³³. L'objet acheté avec l'argent qu'on soupçonne dérobé à la mère est refusé par Solange ; Feu-de-bois évincé de la fête s'en va tout détruire chez Chefraoui. Si *Des Hommes* œuvre en ses dispositifs narratifs et énonciatifs à dire le morcellement d'un monde où tout manque à se mettre en partage¹⁵³⁴, c'est donc bien

¹⁵³¹ Cf. François Bon, *Sur le Fausto Coppi de Pierre Michon*, Lagrasse, Verdier et notre analyse du canular dans Florian Préclaire, « Pierre Bouche d'Or », C. Blanchaud, V. Houdart-Mérot (éd.), *Écritures du secret*, « j'avance masqué », CRTF, Université de Cergy-Pontoise, Encrage Éditions, Amiens, 134 pages, 2009.

¹⁵³² « Une grande broche en or nacré. De l'or poli et diamanté rehaussé d'un motif en fleur de nacre. », Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, op. cit., p. 22.

¹⁵³³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵³⁴ « Enfin, l'abandon des harkis par la France, mis en scène à la fin du roman, résonne, de façon particulièrement funèbre, avec celui qui subit Chefraoui à La Bassée. La guerre d'Algérie telle qu'elle est traitée dans ce roman devient alors la métaphore d'une immigration ratée. », David Vridaghs, « Polyphonie et dispositif narratif dans

aussi dans la symbolique de ses gestes que le livre proclame la scission et l'écart. Témoinnant de ce que l'expérience de l'effroi est incommunicable, le geste de Feu-de-Bois sanctionne par son incongruité un monde morcelé où chacun pour soi est affronté aux autres, et achève d'ostraciser celui qui à la guerre a troqué jusqu'à son nom.

2. *Le théorbe crevé*

Le texte de Pierre Michon donne quant à lui à l'architecture idéale du jardin de Le Fevre un contrechamp douloureux. Malade, Watteau s'enferme dans l'aile nord du palais : « Dans les salons, les boudoirs maniérés et les chambres de l'aile nord que seules il occupait, il avait entassé dans les coins pêle-mêle les meubles, les bibelots de la Chine, les tabatières et les nacres [...]»¹⁵³⁵. » L'espace élu par le peintre s'étrécit à mesure que les objets inutiles y prolifèrent. L'étrange bric-à-brac de chinoiseries ainsi que les meubles entassés sont sans usage, les bibelots sans fonction. Aussi, en dépit de ses riches ornements, de ses plafonds peints de ciels en trompe-l'œil, et de ses larges volées d'escaliers le palais de Le Fevre est-il une prison, si bien que lorsque Watteau tousse, sa toux qui prend possession de l'espace mais en signale la clôture :

« [...] sa toux régnait, se déployait jusqu'aux plafonds qu'avait conçus Coypel et ouvrés des orfèvres, des ébénistes, des peintres, vingt corps de métiers, elle montait les escaliers et se cognait aux mansardes, s'épanouissait dans la gerbe des lustres, tambourinait aux fenêtres [...] »¹⁵³⁶

Quand le vent traversait librement le pavillon de jardin où il disposait son chevalet, le palais offre au peintre agonisant des fenêtres fermées, si bien que l'écrivain échange par le travail de la métaphore le château en un tambour : « [ç]a restait dans le palais de Le Fevre. Sous le soleil de 1721. Ce grand caisson, ce tambour de pierre blanche sous les arbres où battait cela, qui le tuait et venait de sa poitrine¹⁵³⁷. » Le tambour de Watteau est une geôle où le rythme n'atteint pas l'union avec le cosmos, où l'envol est bridé, le désir ascensionnel contrarié. Instrument disruptif d'une rythmique heurtée dont l'élan avorté n'accouche que d'une plainte empêchée, le tambour endosse alors les signes du chaudron fêlé – métaphore dans l'ouvrage critique éponyme de Dominique Rabaté d'une littérature actant sa séparation avec le monde,

Des Hommes de Laurent Mauvignier », *Écrire le contemporain, sur l'œuvre de Laurent Mauvignier*, Michel Bertrand, Alberto Bramati, (dir.), *op. cit.*, p. 88.

¹⁵³⁵ Pierre Michon, *Maîtres et serviteurs*, *op. cit.*, p. 71.

¹⁵³⁶ *Ibid.*, pp. 71-72.

¹⁵³⁷ *Ibid.*

son écart : « Sur le chaudron fêlé de la parole humaine, il reste possible de battre des mélodies mais la voix qui était censée exprimer, en régime romantique, la plénitude intérieure, s'avère décevante partie d'un tout insaisissable¹⁵³⁸. »

Ainsi que Dominique Rabaté fait état d'une fêlure, l'agonie de Watteau proclame chez Pierre Michon une manière de rupture, dont les plafonds bouchés de l'aile nord dans laquelle il passe ses derniers jours est le motif explicite. Le tambour est un cachot, le désir s'est mû en amertume et Pierre Michon file jusqu'en l'anatomie du peintre la métaphore de la geôle douloureuse, aussi la toux reste prise dans : « la cage du gosier, lamentable comme un grand théorbe crevé¹⁵³⁹. » Dans la comparaison savante avec le luth ancien, l'écrivain continue l'inventaire des instruments de musique dissonants. Le théorbe *crevé* – c'est-à-dire tout à la fois exténué et percé, fatigué et fendu – dénonce que la mélodie du monde est hors de portée.

3. *Le faux*¹⁵⁴⁰

Il y a chez Pierre Michon un goût prononcé pour le canular, une appétence marquée pour la mystification. Ce faisant, c'est un rapport intrinsèquement ambigu aux objets qui se joue, et à travers eux une poétique singulière de la création qui se dessine. Le goût du *faux* s'inscrit du reste dans une tendance qui outrepassa l'œuvre de Pierre Michon, et tient à ce que l'époque contemporaine déplace le rapport de l'écriture au savoir. La déperdition de la figure du lettré – la marginalisation du savant –, engage de fait toute une génération à redéfinir l'enjeu de l'écriture de la véracité historique à la fabulation romanesque :

« [...] ils investissent d'une charge romanesque certaines procédures de connaissance abstraites. Pascal Quignard, Pierre Michon, Gérard Macé, Richard Millet, Jean-Benoît Puech excellent à décliner toutes les nuances de la littérature d'idées en les lestant d'imaginaire [...]»¹⁵⁴¹. »

L'imaginaire se pare des attributs d'une écriture érudite pour faire du récit le lieu d'une connaissance d'ordre symbolique. Le texte n'est ainsi pas seulement l'ornement d'une culture qui désormais apparaît comme l'apanage d'une élite aux savoirs exagérément spécifiques et inutilement ardu, mais le lieu d'investissement d'une réflexion d'ordre anthropologique : « Le savoir érudit, la réflexion critique, l'essai d'amateur deviennent autant de fictions intellectuelles

¹⁵³⁸ Cf. Dominique Rabaté, *Le Chaudron fêlé, Écarts de la littérature*, Paris, José Corti, coll. Les Essais, 2006, p. 43.

¹⁵³⁹ Pierre Michon, *Maîtres et serviteurs*, op. cit., p. 72.

¹⁵⁴⁰ Cf. Florian Préclaire, « Pierre Bouche d'Or », C. Blanchaud, V. Houdart-Mérot (éd.), *Écritures du secret, « j'avance masqué »*, CRTE, Université de Cergy-Pontoise, Encrage Éditions, Amiens, 134 p., 2009.

¹⁵⁴¹ Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, op. cit., pp. 148-149.

dans lesquelles l'écrivain met en scène les aventures de la connaissance¹⁵⁴². » Aussi, afin de fonctionner, le canular déploie ostensiblement des procédés d'écriture scientifiques – ceux qui précisément entendent établir avec le réel un rapport d'identité. Il en va de la sorte des *Onze*, où l'écrivain joue même du romanesque qu'il prête fantasmatiquement à des historiens peu probes pour rétablir une prétendue précision historique quant à la date de la commande du tableau :

« [...] dans un amalgame hardi, romanesque, certains ont dès l'Empire appelé ce tableau définitif *Le Décret de ventôse*. Non, c'était avant. Il fut commandé dans les deux mois précédant ventôse, en nivôse an II, le 15 ou le 16 nivôse, soit autour du 5 janvier 1794, vers la ci-devant épiphany, jour des Rois¹⁵⁴³. »

Malicieux, l'auteur met en scène un doute imaginaire pour mieux attester d'un réel frauduleux, et exhibe outrancièrement une incertitude de détail pour se jouer de la crédulité du lecteur ; le tableau doit bien exister puisqu'il fut commandé le 15 ou le 16 nivôse. L'architecture du Louvre prend en outre dans le récit la complexion supposée d'une flèche¹⁵⁴⁴ tendue jusqu'au centre secret du Palais du Louvre. Ainsi que la dernière pièce de l'enfilade au Prado où le lecteur était amené à découvrir la galerie des peintures de Vélasquez – et que les nus de l'aile sud dérobée du palais de le Fevre –, *Les Onze* est accroché à la pointe ultime de l'enfilade :

« *Les Onze*, trône tout au bout du Louvre, est le pourquoi en dernière instance du Louvre ; sa cible ultime ; il a compris pourquoi toute la flèche colossale du Louvre [...] pourquoi tout cela n'a peut-être été en dernière analyse pensé par le Grand Architecte que pour nous porter au cœur de cette cible dans laquelle le Louvre s'enfonce sans un pli¹⁵⁴⁵. »

Pareillement offertes aux regards et semblablement invisibles, ces toiles nichées dans l'espace le plus relégué et le plus sacré – *Les Ménines* dans l'ombre, les Agnès pâmées, les onze membres du Comité de Salut Public – sont en quelque manière *l'origine du monde* escamotée : personne n'attestera des nus de Watteau qui montrent le désir des femmes ; ni ne verra jamais *Les Onze* que Pierre Michon apparente à Lascaux à la fin de son livre. Soigneusement mis sous clef, les scandaleux Watteau et le chef-d'œuvre de Corentin – comme dans *Abbés* la dent de Saint-Jean Baptiste cachée sous terre dans une « petite poche de cuir¹⁵⁴⁶ » – sont des *faux* que l'écrivain invente pour les nécessités de son récit. Mais si l'écrivain se joue de son lecteur, c'est

¹⁵⁴² *Ibid.*

¹⁵⁴³ Pierre Michon, *Les Onze*, *op. cit.*, p. 78.

¹⁵⁴⁴ Cf. *intra*. Troisième partie : la Création et ses revers, 4. Imaginaires de l'air, a. L'air comme mouvement : quatre figures d'un imaginaire aérien, 4. La flèche.

¹⁵⁴⁵ Pierre Michon, *Les Onze*, *op. cit.*, p. 133.

¹⁵⁴⁶ Pierre Michon, *Abbés*, *op. cit.*, p. 71.

surtout pour proclamer que la vérité de l'origine se situe dans la croyance, et dans le récit. *Les Onze* existe en tant que livre que nous avons dans les mains, les toiles scandaleuses du *petit toucheur* nous sont livrées par la description qu'en fait l'auteur, et la dent de Saint Jean Baptiste confère à Hugues et Théodelin, en dépit son caractère factice (« le marchand épouvanté [a] crié que ce n'était rien du tout, un os¹⁵⁴⁷. »), l'éloquence d'une parole théologique sur laquelle ils fondent effectivement leur pouvoir.

4. Le retour aux sables

Si chez Marie-Hélène Lafon les objets du vestiaire s'unissent parfois aux êtres au point d'en porter le souvenir, les choses qui composent la nouvelle « La communiant » se présentent au contraire comme emblématiques d'une séparation. Il est éloquent à ce titre de relever que d'emblée, à l'inverse des vêtements évoqués plus haut, l'aube que met la jeune communiant ne fait pas corps avec celle-ci. Louée, mal ajustée, gênant aux entournures, celle qui la porte ne peut se l'approprier : « Elle n'aime pas porter sur son corps pour la communion cet habit qui n'est pas à elle, qui a sué sur d'autres corps pendant d'autres messes de communion et d'autres repas de communion¹⁵⁴⁸. » La répétition d'*autres* scande la phrase pour souligner l'altérité fondamentale de l'objet, cependant que par un étrange renversement l'aube poisse sur les corps – et non l'inverse. À son commencement même, dans l'habit qui entend proclamer par son nom et sa couleur la pureté de l'éveil à la croyance religieuse, la cérémonie convoque des signes contraires. Partant, le fil des symboles continue de signaler des ruptures : alors que censément par le truchement de l'eucharistie la communiant doit répéter la cène – et ainsi mêler par les nourritures son corps au corps messianique – dans la nouvelle de Marie-Hélène Lafon l'hostie est rejetée¹⁵⁴⁹ au même titre que les nourritures grasses dont les hôtes font banquet. Aussi, la figurine qui coiffe le croquemouche est pareillement rejetée par la communiant : « Une figurine de plastique est piquée au sommet du croquemouche, une figurine blanche, une communiant drapée de blanc avec un voile moulé dans le plastique et un visage minuscule, sans traits, sous ce voile plastique¹⁵⁵⁰. » À rebours de sa vocation à représenter la communiant, la figurine se caractérise par sa monstruosité : disproportionné, le visage estompé sous son voile de plastique moulé prend une apparence fantomatique. En outre, aux antipodes du bois si

¹⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 69.

¹⁵⁴⁸ Marie-Hélène Lafon, « La communion », *Histoires*, *op. cit.*, p. 156.

¹⁵⁴⁹ « L'hostie est restée collée dans sa bouche pendant qu'elle remontait l'allée centrale de l'église [...] », *ibid.* p. 164.

¹⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 161.

fortement valorisé parmi les matériaux de l'écrivaine, le plastique, matière évidée et sans poids, trahit par son aspect la dimension factice de l'objet. Enfin un dernier objet¹⁵⁵¹ opère une scission et signale une rupture – cette-fois dans l'ordre de la filiation. À l'inverse de la relique des Peluchet qui chez Pierre Michon symbolise la lignée féminine, la montre offerte par la marraine – qui est aussi la grand-mère – est un poids mort, un objet inanimé, sans âme¹⁵⁵² : « c'est un bijou de femme, froid et lourd au poignet [...] on lui dit que la montre est jolie, très féminine, qu'il ne faudra pas la perdre. Elle répond que Oui. Oui¹⁵⁵³. » L'objet demeure étranger, au point que la communicante s'en sépare presque aussitôt, en la jetant dans l'eau grise du fleuve : « La montre froide pèse à son poignet. Elle la retire, elle la jette dans l'eau grise, avec la figurine¹⁵⁵⁴. » Nous pouvons rapprocher ce geste final du personnage de l'injonction formulée par Emmanuel Hocquart dans *Voyage à Reykjavik*. Cité par Dominique Rabaté dans *Écartés de la littérature*, l'auteur proclame la nécessité d'abandonner les choses séparées au tout d'où elles proviennent : « Mais si on les désigne comme débris d'une fresque détruite qu'on n'a pas la possibilité de reconstituer, *il faut les rendre aux sables, les fragments*¹⁵⁵⁵. » Ce retour aux sables – mouvants, fluents – est dans le texte de Marie-Hélène Lafon un rendu au fleuve, à la fluidité de ce qui se défait, au gris de l'indistinct. Au sens établi d'une communion rituelle, la communicante substitue une épiphanie païenne : elle met des bottes vertes, va sous les arbres auprès de la rivière, et se campe en ce vrai milieu du monde qu'est la fluence du fleuve, là où il est donné de revenir aux sources. Alors tout est déplacé : la communion ne s'accomplit pas habillée de l'aube et dans l'église, mais sous les ramées et dans des bottes vertes ; l'identification ne s'opère pas avec la figurine de plastique voilée mais avec la *nudité* des frênes¹⁵⁵⁶ ; la filiation ne s'établit pas grâce à la montre héritée mais dans la rivière elle-même, qui coule depuis la nuit des temps¹⁵⁵⁷.

¹⁵⁵¹ Les trois objets – l'aube, le croquemouche coiffé de la figurine et la montre – ont par ailleurs en partage de coûter cher. Ce prix les place hors de portée, les situe dans un univers étranger.

¹⁵⁵² On peut relever que les matières participent hautement de l'altérité intrinsèque des objets. Ainsi, au corset rose-chair et au manteau vert *luisant* qui tous deux signalent une vie en éveil s'opposent la lourdeur froide et l'impassibilité mutique d'une montre de métal et d'une figurine de plastique. C'est que « La dialectique des contraires, dans le règne de l'imagination, se fait à coups d'objets, en des oppositions de substances distinguées, bien réifiées. » Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, 2004, p. 325.

¹⁵⁵³ Marie-Hélène Lafon, « La communion », *Histoires*, *op. cit.*, p. 159.

¹⁵⁵⁴ *Ibid.* p. 165.

¹⁵⁵⁵ Dominique Rabaté, *Le Chaudron fêlé, Écartés de la littérature*, *op. cit.*, p. 108.

¹⁵⁵⁶ « La rivière est grise, elle bruit sous les frênes nus. », Marie-Hélène Lafon, « La communion », *op. cit.*, p. 164.

¹⁵⁵⁷ L'image de Dominique Rabaté rejoint celle du *rhizome* [G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980] et envisage des rapports horizontaux multiples plutôt qu'une arborescence à l'architecture verticale et hiérarchisée : « Il faut donc penser le morceau, la bribe comme un élément de la liste, interconnectable avec d'autres, en position toujours relative. », Dominique Rabaté, *Le Chaudron fêlé, Écartés de la littérature*, *op. cit.*, p. 108.

Chez Laurent Mauvignier, il arrive que les objets témoignent de ce que les êtres n'échappent pas à la solitude héritée de l'Histoire : ainsi le *présent* n'est pas présentable et dans l'échec de l'offrande s'origine une violence réactivée, soubresaut d'une guerre qui ne passe pas. Chez Pierre Michon le pavillon au jardin se réverse en grand tambour fermé. La métaphore érige l'objet en symbole de l'écart plus que de l'union : le théorbe crevé acte la séparation, et module la plainte de l'unité perdue. Aussi, la toile est une copie ou un faux : Velasquez n'est pas tout noir, Pierrot a brûlé les Watteau scandaleux, le tableau des *Onze* n'est pas exposé au Louvre, et n'existe que dans la fabulation de l'auteur. Scandant l'écart irréductible, les objets qui ponctuent la nouvelle de Marie-Hélène Lafon intitulée « La Communion » se présentent comme des éclats chus, des morceaux disjoints. L'aube louée est nécessairement impure, le plastique est creux et le métal est froid : les choses mutiques se doivent d'être jetées, rejetées. Le geste conclusif de la communiant – le déplacement de la cérémonie dans le temple athée des choses vertes (entre l'illumination des ramées et l'obscurité de la rivière) – substitue aux rites codés d'un catholicisme rigide le dynamisme symbolique d'une nature habitée. Chez Marie-Hélène Lafon, le récit des (re)commencements est ainsi revivifié à la source poétique des grands règnes élémentaires.

c. Les objets bifaces

Outre les objets qui énoncent sans compromis la rupture ou l'appartenance, et offrent en diverses occurrences de l'*éthos* des personnages soit la vision harmonieuse d'une existence accordée à l'univers, soit au contraire l'image déceptive d'un monde qui se refuse, il est des choses qui disent en leurs nuances les deux versants d'un être-au-monde clivé. Ainsi des objets mémoriels qui jouent chez Jean Rouaud comme chez Laurent Mauvignier un rôle éminent. Tout à la fois du côté des morts et de celui des vivants, ils portent l'empreinte de ce qui fut et attestent néanmoins d'une disparition. Les reliques, les affiches et les photographies offrent ainsi une lecture plurivoque : ils disent en même temps et dialectiquement l'écart que le temps creuse et la permanence qui permet que soient réunis ceux que la vie a séparés. Il en va ainsi chez Laurent Mauvignier des objets fatigués, marqués par l'usure de ce jaunissement¹⁵⁵⁸ qui appose sur eux

¹⁵⁵⁸ Variantes : les motifs de la fissure et de la rouille. On les trouve ensemble dans une des descriptions de la ferme de Bergogne : « [...] des vieilles machines agricoles, un tracteur – un antique Babirole Multi Babi de 1954 dont on perçoit encore par endroits, craquelée, éclatée, la peinture bleu ciel, là où elle n'a pas été dévorée par la rouille –, une vieille faucheuse Mc Cormick et une table de ping-pong, deux 103 Peugeot, un 41 Motobécane hors d'usage, puis, en revenant vers le portail et la maison de Christine, sur laquelle ouvre la cour, ce mur épais et

l’empreinte d’une altération. Dans l’expérience de la disparition, *l’objet de deuil* est objet transitionnel qui lie les vivants et les morts. Son caractère sacré vient de ce que tout à la fois il acte ce qui s’est enfui et touche encore au disparu. Aussi, il arrive aussi que les objets transitent, s’héritent, s’offrent : ce sont alors des *présents* ; ils excèdent le plus souvent leur simple existence plastique pour faire signe vers l’épaisseur du temps, et prendre part en la questionnant à l’histoire des (re)commencements.

1. Objets mémoriels

L’œuvre de Jean Rouaud met en scène quantité d’objets mémoriels. La valeur spécifique de ces objets tient à leur proximité avec les êtres auxquels ils ont appartenu : en cette continuité de la personne et de la chose une énergie a circulé – ou circule encore –, qui fait magiquement croire en un pouvoir singulier de l’objet. C’est ainsi qu’il nous est donné de lire la collection de la grand-tante Marie, qui s’entoure d’images pieuses et d’objets dévots. Elle a ses gris-gris pour les maux du corps – « La tante conserve un minuscule carré de tissu, de cinq millimètres de côté, qui a touché les vêtements de la sainte. Munie de ce viatique, elle s’est promis de venir à bout de toutes les vilaines fièvres¹⁵⁵⁹. » – et ses trésors cachés pour les blessures du cœur. À la fin des *Champs d’honneur*, le lecteur découvre dans une boîte cachée au grenier une image remarquable : « Tous les documents finalement se rapportaient à eux, [Pierre et Aline] à l’exception d’une image pieuse qu’on aurait mieux vue dans le missel de la petite tante¹⁵⁶⁰. » Cette image porte à son revers une note manuscrite : elle est destinée à la mémoire de Joseph et mentionne les dates et lieu de sa mort – le 26 mai 1916, à Tours. L’objet dévot porte ici trace de la disparition et consigne la douleur de la perte – davantage qu’il n’acte la présence qui fût. Le secret bien gardé au revers de la carte – dans l’enveloppement gigogne formé d’une boîte elle-même placée au fond d’un grenier – c’est la douleur intime faite à Marie par la mort de Joseph.

Aussi, la relique est tombeau, et ne peut donc pas être traitée comme un rebut, ni sacrifiée sur l’autel de son encombrement. Dépositaire d’une part de l’être évanoui qu’elle perpétue par-delà le temps, la relique ressuscite le disparu et acquiert par ce pouvoir le statut de personne : « La relique est perçue comme une personne pour avoir ‘appartenu à une personne,

fissuré sur toute sa longueur. », Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, *op. cit.*, p. 58. Dans cet inventaire hétéroclite, c’est l’usure fait trait d’union.

¹⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 65.

¹⁵⁶⁰ Jean Rouaud, *Les Champs d’honneur*, *op. cit.*, p. 135.

dont l'objet en question porte la trace ou avec laquelle il a entretenu un contact^{1561 1562}. » C'est à ce titre qu'est conservée une vieille *travailleuse*, objet en lequel confluent les caractéristiques de l'outil, de la machine, de l'œuvre et de l'objet-personne :

« C'est malgré tout en souvenir de ce passé que grand-mère avait tenu à conserver deux ou trois babioles, s'entêtant notamment sur une travailleuse volumineuse, [...] cette travailleuse c'était sa mère, sa grand-mère, elle et toutes les femmes laborieuses de la famille – une stèle¹⁵⁶³. »

Image de la *filiation* féminine éloquemment associée au *tissage* – activité si importante aux yeux de l'auteur¹⁵⁶⁴ – la travailleuse est d'autant plus aisément apparentée à celles qui en usèrent que son nom fait d'elle une personne. L'objet est identifié à la mémoire du labeur qui s'hérîte de génération en génération et l'image funéraire finale sacre ce qu'on lui doit comme mémoire et ce qu'elle recèle comme pouvoir.

2. Photographies

La photographie est par excellence au nombre des objets bifaces. L'empreinte photographique est semblance et ne se contemple que dans l'absence, voire le deuil. Elle lie ensemble dans une lignée généalogique les êtres d'une même famille et, déplaçable et déplacée, dit d'étranges décalages et des réunions fortuites. Ainsi, à l'inventaire des objets remarquables des écrits de Jean Rouaud, les photographies jouent un rôle prépondérant. Elles sont des objets généalogiques – puisqu'en elles s'inscrivent les visages et se repèrent les parentés –, et sont en outre des reliques particulières et privilégiées, qui font signe et engagent par leur valeur indicielle à mener enquête : « De surcroît, si la photographie est trace, elle est aussi représentation ressemblante, ce qui a pour effet d'intensifier la relation : elle réunit les qualités de l'icône et de l'indice [...]»¹⁵⁶⁵. » Les chemins de l'hérédité se devinent dans ces portraits qui mis côte-à-côte contractent le temps et donnent à voir les lignées, les gènes et le sang. Ainsi que pour la mémoire qui se joue de la linéarité comme d'un leurre, les côtoiements photographiques s'établissent par traits mystérieusement disparus et resurgis, et les parentés dialoguent par-delà l'arborescence formelle qui usuellement rattache entre elles les figures d'une même famille. Comme l'hypotypose est au récit une manière singulière de progresser,

¹⁵⁶¹ Nathalie Heinich, « Les objets-personnes : fétiches, reliques et œuvres d'art », *Sociologie de l'art*, n°6, *Œuvre ou objet*, Nathalie Heinich dir. 1993, p. 27.

¹⁵⁶² Marta Caraion, *Comment la littérature pense les objets*, op. cit., p. 375.

¹⁵⁶³ Jean Rouaud, *Des Hommes illustres*, op. cit., p. 30.

¹⁵⁶⁴ Cf. intra. Première partie : les fils de l'œuvre, 3. Récits des fils, fils des récits. b. Fils du récit, 3. Repentirs. La figure de la mère Anne et la parallèle entre couture et écriture.

¹⁵⁶⁵ Marta Caraion, *Comment la littérature pense les objets*, op. cit., p. 361.

l'association préside au déchiffrement des chemins du sang. De la même manière que pour les appareillements arbitraires évoqués plus haut¹⁵⁶⁶, c'est ainsi poétiquement que le grand-père rêve les portraits en son grenier. L'activité onirique prend place, logiquement, dans cette pièce de la maison altière et séparée, lieu qui pour Gaston Bachelard « [...] réussit la 'solidarité de la mémoire et de l'imagination'¹⁵⁶⁷, ajoutant à l'opération du souvenir celle, plus flottante, du songe. »¹⁵⁶⁸. En outre, la liberté associative de la rêverie est favorisée par le format des photographies : aisément déplaçables celles-ci se prêtent avec aisance aux combinaisons et recombinaisons infinies du songe¹⁵⁶⁹ :

« C'est ainsi que grand-père avait exhumé une série de portraits photographiques qu'il avait alignés face au fauteuil Voltaire à l'accoudoir brisé où il s'installait (en témoignait au pied un cendrier rempli de mégots), les classant non dans un souci généalogique mais en regroupant des familles de ressemblance, par affinités morphologiques, comme s'il avait cherché dans cette théorie de la réincarnation à retrouver la trace du passage de la vie, à saisir par ce fil rouge des similitudes une recette d'immortalité. [...] On reconnaissait dans les yeux de cette lointaine aïeule (un presque daguerréotype) les yeux intacts de Zizou et c'était troublant, cette transmission du regard à travers la mort¹⁵⁷⁰. »

L'éternel présent photographique permet de repérer des parentés morphologiques, et de voir réapparaître un même regard d'un visage l'autre au-delà du temps. *In fine* les photographies opèrent la synthèse de l'immémorial et du souvenir¹⁵⁷¹ : « Dans cette région lointaine, mémoire et imagination ne se laissent pas dissocier. [...] 'L'une et l'autre constituent dans l'ordre des valeurs, une communauté du souvenir et de l'image'¹⁵⁷². »¹⁵⁷³ »

3. *Jaunis*

Affiches ou photographies, les images donnent chez Laurent Mauvignier à voir le passage du temps sur leurs deux versants : sur l'endroit terni comme sur l'envers qui forme au mur un rectangle blanchi. Si Annie Ernaux dresse dans *Les Années* le constat d'une modernité

¹⁵⁶⁶ Cf. Quatrième partie, La scission et l'appartenance, 2. Facettes de l'objet, 3. Isomorphismes

¹⁵⁶⁷ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 25.

¹⁵⁶⁸ Marta Caraion, *Comment la littérature pense les objets*, op. cit., p. 375.

¹⁵⁶⁹ « [...] [e]n vertu de leur caractère délimité, déplaçable et simple, propice aux reconstitutions de la mémoire. », *ibid.*

¹⁵⁷⁰ Jean Rouaud, *Les Champs d'honneur*, op. cit., p. 134.

¹⁵⁷¹ Nous pourrions également citer ici Séverine Bourdieu qui commente en ces termes le rôle de la photographie dans l'œuvre de Jean Rouaud : « Si le sujet se projette dans la photographie, la photographie, elle, anime le sujet : de cette aventure à laquelle participent la mémoire, l'imagination et l'écriture, émerge progressivement, au fil du récit, de ses tours et de ses détours, une vérité, plus subjective qu'objective, plus affective qu'effective ; une vérité incertaine et mouvante, imprévisible et jubilatoire, comme un souvenir. », Séverine Bourdieu, « La photographie dans le cycle romanesque : une archive subjective ? », *Jean Rouaud, Les Fables de l'auteur*, op. cit., p. 71.

¹⁵⁷² Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit. p. 25.

¹⁵⁷³ Marta Caraion, *Comment la littérature pense les objets*, op. cit., p. 375.

qui condamne les choses à ne plus témoigner du temps qui passe, et à s'affranchir des marques et des aspérités à même de donner prise à la mémoire (« Rien des choses autour de nous ne durait assez pour accéder au vieillissement, elles étaient remplacées, réhabilitées à toute allure. La mémoire n'avait pas le temps de les associer à des moments de l'existence¹⁵⁷⁴. »), Laurent Mauvignier prend soin au contraire de signaler la charge affective que l'histoire a apposée sur la photographie d'Edgar Allan Poe qui dans *Autour du monde* symbolise le lien fraternel de Vince et de Mitch. L'enfance en partage a déteint sur la photographie, qui par l'effet du temps s'est couverte de ce même jaune pâle que celui des murs d'une des chambres de la maison natale :

« C'était une image qui traînait sur le mur d'une chambre d'un vieux jaune pastel qui a accompagné leur enfance à tous les deux. Il n'y a plus de mur jaune, mais c'est la photo qui a jauni¹, comme si elle avait pris avec elle un peu de la mémoire de cette chambre que les deux frères partageaient lorsqu'ils étaient jeunes et que Mitch lisait *Le Corbeau* [Il s'agit de la nouvelle d'Edgar Poe] à son frère¹⁵⁷⁵. »

Le récit raconte les retrouvailles manquées des deux frères et l'écart consommé de leurs vies. Au terme du séjour de Vince chez Mitch, l'écrivain prend soin d'inscrire symboliquement la césure du lien fraternel dans la disparition de la photographie : « Mitch a remarqué, voilà, près de l'ordinateur, cette vieille photocopie jaunie¹⁵⁷⁶ d'Edgar Poe a disparu¹⁵⁷⁷. » Ne reste alors de l'image aux couleurs altérées que l'empreinte qui signe et signale l'absence : « [...] le dernier lien entre lui et son frère, entre frères, ce rectangle blanc sur le mur, comme une déchirure supplémentaire¹⁵⁷⁸. » Ce rectangle vide qui en sa blancheur immaculée fait pendant aux choses déteintes exhibe – comme ailleurs son endroit jauni – l'écart irrémédiablement creusé entre les frères.

Étroitement lié à l'abandon, le motif des choses jaunies est du reste significativement récurrent dans l'œuvre de Laurent Mauvignier. Il touche des objets divers et contamine même certaines descriptions en leur ensemble – ainsi du musée de l'holocauste à Jérusalem dans *Autour du Monde*¹⁵⁷⁹ et du Paris de Luc éclairé au néon pâle dans *Loin d'eux*. Comme le fait au cinéma l'adjonction d'un filtre sépia, il arrive que l'écrivain passe le monde entier au prisme de cette couleur fatiguée, installant par là-même l'atmosphère de mélancolie si spécifique qui

¹⁵⁷⁴ Annie Ernaux, *Les Années*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2009, p. 121.

¹⁵⁷⁵ Laurent Mauvignier, *Autour du Monde*, op. cit., p. 345.

¹⁵⁷⁶ C'est nous qui soulignons.

¹⁵⁷⁷ Laurent Mauvignier, *Autour du Monde*, op. cit., p. 358.

¹⁵⁷⁸ *Ibid.*

¹⁵⁷⁹ « L'impression d'errer dans un film en noir et blanc, dans des décors de cinéma. D'être enfermé dans le délicat liseré jauni [c'est nous qui soulignons] d'une minuscule photographie sépia et craquelée d'avant-guerre. », *ibid.*, p. 121.

caractérise nombre de ses livres. Passée au tamis d'une lumière pâle, la ville se drape d'une teinte fanée tandis que dans le jaunissement qui les travaillent, les rêves de Céline épistolairement confiés à Luc, ainsi que les affiches punaisées aux murs, trahissent le passage du temps, et que partout l'usure propage un sentiment diffus et tenace de nostalgie :

« Dans tout ce qui en elle fait rêve j'ai l'impression que ça *jaunit*¹⁵⁸⁰, jaunit comme le ciel dans la lucarne, le ciel de nuit éclairé par les néons et les voitures, éclairé d'en bas et qui paraît tout jaune dans sa grisaille au-dessus de ma tête, dans la lucarne. Jaunissent aussi les affiches sur les murs, plus ou moins vite selon qu'elles sont plus ou moins exposées à la lumière, ou la qualité du papier qui joue aussi, le papier glacé qui jaunit moins vite que celui des affiches de petit format arrachées des journaux. D'abord les zones les plus blanches, les dents et le blanc de l'œil les cols de chemise, les robes, tout s'enfonce doucement mais au jour le jour je ne vois rien, tout glisse doucement et tout va vers le fond noir qui m'obligera un jour à les ranger pour ralentir la disparition des images¹⁵⁸¹. »

Le jaunissement des choses acte l'altération qu'impose le temps qui passe. Les affiches de cinéma jaunies semblent ainsi au nombre des objets qui témoignent du temps vécu éprouvé ainsi qu'une chute¹⁵⁸². De fait, les photographies de comédiens, ainsi traitées dans la déchéance qui les travaille, s'inscrivent comme l'envers exact de ce que Roland Barthes analysait de la sublimation opérée par les photographies d'Harcourt¹⁵⁸³. Photographié devant un fond de « [...] « ville » inerte et par conséquent idéale [...]»¹⁵⁸⁴. » (quand tout dans l'évocation de Paris est au contraire mouvement), l'acteur d'Harcourt revêt comme visage un masque qui le débarrasse de son enveloppe trop incarnée et le fait rejoindre une essence de héros : « Le visage est ici un objet romanesque ; son impassibilité, sa pâte divine suspendent la vérité quotidienne, [...]»¹⁵⁸⁵. » Écrivain du tragique quotidien, Laurent Mauvignier arrache les icônes au temps suspendu dans lequel l'esthétique du portrait de cinéma prétendait les installer, et met à mal leur divine impassibilité en leur imposant une dégradation pareille à celle qui affecte Luc lui-même¹⁵⁸⁶. Dès lors, c'est bien plutôt du côté de ces portraits d'avant-garde que Roland Barthes évoque à

¹⁵⁸⁰ C'est nous qui soulignons.

¹⁵⁸¹ Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, op. cit., p. 75.

¹⁵⁸² Si la grande majorité des objets disposés dans l'œuvre de Laurent Mauvignier témoignent d'un temps éprouvé comme fatalité on trouve en de rares endroits des choses qui manifestent au contraire par leur retour répété un temps cyclique et jouent le rôle magique de régénération du temps [cf. Mircea Éliade, « La régénération du temps », *Le mythe de l'éternel retour*, op. cit., pp. 65-110.] Ainsi, dans *Histoires de la nuit* : « [...] et deux bougeoirs en bronze qu'il ressortait pour Noël et les fêtes comme deux talismans qui portaient bonheur à la famille depuis plusieurs générations, ou comme deux totems qui trônaient sur les tables de fêtes [...] », Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, op. cit., p. 109.

¹⁵⁸³ « L'iconographie d'Harcourt sublime la matérialité de l'acteur », Roland Barthes, « L'acteur d'Harcourt », *Mythologies*, op. cit., p. 25.

¹⁵⁸⁴ *Ibid.*

¹⁵⁸⁵ *Ibid.*

¹⁵⁸⁶ Et jusqu'à Luc lui-même, dont le corps est lui aussi sujet à semblable altération : « [...] ne voyez-vous pas comment c'est moi aussi qui jaunis, mes doigts jaunes de tabac et les dents aussi, ma peau et le teint cireux parfois qu'elle prend [...] », Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, op. cit., p. 76.

la fin de son texte comme un heureux contrepoint aux portraits mensongers d'Harcourt qu'il faut ranger la galerie des portraits de l'auteur de *Loin d'eux* : « [...] elles [les photographies de Thérèse le Part ou d'Agnès Varda] laissent toujours à l'acteur son visage d'incarnation et l'enferment franchement, avec une humilité exemplaire, dans sa fonction sociale, qui est de « représenter », et non de mentir¹⁵⁸⁷. » En définitive c'est un renversement des valeurs qui s'opère : en consacrant la scission d'avec l'idéalité l'écriture nous fait présent de la vérité incarnée d'une appartenance au monde.

Chez Laurent Mauvignier, les images font ainsi signe vers des valeurs paradoxales : les affiches de cinéma portent aux nues des icônes que l'écriture défait – les ramenant à la mesure du tragique quotidien, condition d'une communauté humaine qu'unit un destin en partage – tandis que les photographies ne disent qu'à demi ce qui fut. L'*objectif* s'interpose entre l'horreur et son image pour tenir à l'écart, dans la distance d'une image figée, les exactions d'une guerre dont pourtant il s'agit de pouvoir témoigner¹⁵⁸⁸. En leur cadrage nécessairement partial, et dans la scission irréductible entre l'instant distant de la prise et celui où elles sont regardées, les photographies font écran au monde que pourtant elles (ré)suscitent, avec son cortège de sensations qui composent la douloureuse anamnèse :

« [...] j'avais besoin en regardant les photos d'aller de plus en plus vite, soudain, comme si je manquais d'air, de respirer, et je les ai regardées toutes une fois, puis deux, puis certaines j'ai voulu les regarder encore, et rien, jamais rien. J'ai été envahi par un grand vide, la sensation d'un grand vide, un grand creux. Et pourtant j'essayais de me rappeler. Pourtant il y avait des odeurs de paille brûlée et dans mes oreilles des cris, dans mon nez l'odeur de poussière et, devant moi, des chemins, des regards apeurés mais c'était où, ça, quelles photos, aucunes, trop occupées les photos à me dégager de tout, comme les choses qu'on a rapportées [...]»¹⁵⁸⁹. »

4. Objets de deuil

Les récits de Laurent Mauvignier prennent volontiers l'histoire dans l'après-coup qui retentit et s'essaient à saisir les êtres et les choses dans le temps où ils se sont évanouis. Comme Marie-Hélène Lafon, l'œuvre de l'auteur se signale ainsi par une prédilection pour les traces.

¹⁵⁸⁷ Roland Barthes, « L'acteur d'Harcourt », *Mythologies*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁵⁸⁸ « La photo comme écran protecteur à interposer entre le regard et le réel insoutenable, mais aussi, malgré tout, comme témoignage [...]. », Jean-Yves Laurichesse, « Écrire / sentir la guerre dans *Des hommes* de Laurent Mauvignier », *Écrire le contemporain, sur l'œuvre de Laurent Mauvignier*, Michel Bertrand, Alberto Bramati, (dir.), *op. cit.*, p. 51. Évoquant la genèse de *Des Hommes*, Laurent Mauvignier évoque lui-même la nature paradoxale du témoignage qui médie le rapport à la guerre : « Quand je me suis retrouvé avec des descriptions de scènes traumatisantes, de guerre, reçues en écoutant des témoignages, je me suis aperçu que finalement, très souvent, on n'a pas tant de rapport direct à la guerre, on a plutôt des traces de la guerre. », Laurent Mauvignier, entretien avec Dominique Viart, Hédi Kaddour et Luc Lang, « Faire littérature de l'Histoire », *Fins de la Littérature, Tome 2. Historicité de la Littérature contemporaine*, Demanze, Laurent, avec la collaboration de D. Viart, Paris, Armand Colin, 2013, p. 143.

¹⁵⁸⁹ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, *op. cit.*, pp. 260-261.

Pourtant il ne s'agit pas chez l'auteur de rassembler les indices d'une enquête pour faire surgir une forme vive mais, à rebours de ce qu'opère l'écrivaine d'*Histoires*, de donner à voir la perte dans l'écart progressivement agrandi entre le temps des vivants et ce que l'étiollement des empreintes qu'ils ont laissées après eux fait sentir de leur perte, de leur disparition. Non pas non plus donner corps aux humbles dans le corps du livre¹⁵⁹⁰ mais donner à voir dans les choses la blessure laissée par les êtres enfuis, et la peine de ceux qui demeurent avec entre les mains ces *objets de deuil* qui n'ont prix ou valeur que d'avoir touché de près à ceux qui se sont en allés :

« Il y avait mes doigts qui tremblaient à chercher dans les tiroirs tout ce qu'il y avait de factures, de notes, de bouts de papier, et je pensais qu'à la mémoire de Luc l'oubli très vite prendrait des choses que j'avais déjà peur d'oublier, alors je me disais si je dois retenir quelque chose il faut que ce soit ses mots à lui, et tout l'espoir qu'il avait dedans, et tant pis si toujours le monde blessait les mots, tant pis si c'est d'avoir cru qu'un jour ce monde-là serait caressant qu'il est mort et j'entendais les punaises une à une qui tombaient dans la boîte de fer, et les affiches qu'une à une elle repliait, lentement, comme des objets sacrés et magnifiques [...]»¹⁵⁹¹.

Au père, qui compile compulsivement et dans l'urgence les notes, répond la mère à la lenteur précautionneuse et dévote qui replie les affiches de cinéma dépunaisées du mur. De l'angoisse qu'étreint celui qui sait l'oubli qui guette à la sacralisation d'objets devenus reliques du fait de la disparition de celui qui les avait originellement collectés, tout ce qui a touché de près au mort acquiert une valeur particulière pour les parents endeuillés. De fait, Marta Caraion signale la valeur spécifique des *objets de deuil* dans *Ce que la Littérature fait aux objets* : « C'est la mesure de la distance de contact qui donne le jalon évaluatif : plus l'objet a touché intimement le mort, plus la trace de ce contact est visible, et plus il vaut [...]»¹⁵⁹². » Ainsi qu'à la clôture des *Derniers Indiens* la ceinture de l'Alice était à la fois témoin et macabre trophée – signalant par synecdoque la forme évanouie de l'enfant violentée –, les *objets de deuil* présents dans l'œuvre de Laurent Mauvignier sont au nombre des objets mémoriels, en ce qu'ils ont avec le disparu un rapport de contiguïté tactile qui les charge de l'aura évanouie, mais transférée sur eux. Sacrant ensemble l'appartenance et la scission, ces objets manifestent la disparition et le recommencement.

Les reliques et les photographies portent la trace de l'évanouissement des êtres et échappent au temps. Dans le grenier, recombinaison par le songe, poétiquement associés, les objets

¹⁵⁹⁰ « Que dans mes étés fictifs, leur hiver hésite. Que dans le conclave ailé qui se tient aux Cards sur les ruines de ce qui auraient pu être, ils soient. », Pierre Michon, *Vies minuscules*, op. cit., p. 249.

¹⁵⁹¹ Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, op. cit., pp. 120-121.

¹⁵⁹² Marta Caraion, *Comment la Littérature pense les objets*, op. cit., p. 334.

énoncent les parentés cachées, tissent des mémoires libres et fondent une beauté étrange. Le grand-paternel est tout entier dans cette liberté du jeu des associations et ces circonvolutions des souvenirs dont Jean Rouaud fait à sa manière un modèle. La dialectique de l'objet qui se joue des séparations détermine alors chez l'auteur une poétique de l'écriture : les spirales du récit répondent en leurs replis cachés et leurs éloquents concordances au savant désordre hérité du grenier. Laurent Mauvignier porte pareillement une attention remarquable aux photographies. Si la modernité bien souvent dénie aux objets – par la multiplication et l'obsolescence – leurs fonction mémorielle, tout au contraire l'auteur de *Loin d'eux* dit dans le jaunissement qui touche les images l'empreinte du monde et l'attachement des liens. Sur leur envers pourtant les images laissent aux murs de ces rectangles blanchis qui désignent l'absent. Partant, les photos sont bien objets double : elles disent ensemble l'*écart* et l'*union* d'avec le monde, et font signe vers un passé que dans le même geste elles escamotent et ressuscitent.

3. PRÉSENCES ANIMALES

Ce qu'énoncent Alain Romestaing et Alain Schaffner au seuil du livre *Animaux d'écriture : le lien et l'abîme* s'applique de manière remarquable à notre *corpus* :

« Les récits abordés [...] présentent des tentatives originales de compréhension – délicate ou vertigineuse, par-delà les frontières étanches et les entités fixées – de l'altérité. Se fondant sur l'empathie ou la fascination, entre enquête, quête, et reconnaissance voire jouissance de l'opacité, ils inventent des intersubjectivités inédites, des décentrement, des déplacements en dédales¹⁵⁹³. »

On le voit, l'animalité est d'abord confrontation à l'altérité. De cette confrontation la littérature, entre écart et renouvellement – abîme et lien –, fait l'argument de ses poétiques. Aussi, les présences animales se caractérisent chez les écrivains dont nous nous proposons l'étude par les valeurs antithétiques qu'elles recèlent, et qui se rapportent aux régimes de la *scission* et de l'*appartenance*¹⁵⁹⁴ : les figurations *animées* participent très largement d'un imaginaire angoissé en lequel se manifeste le sentiment de séparation d'avec le monde tandis qu'à l'inverse, les

¹⁵⁹³ Alain Romestaing et Alain Schaffner, « Romanesques animaux », *Romanesques*, Hors-série, *Animaux d'écritures : le lien et l'abîme*, op. cit., pp. 22-23.

¹⁵⁹⁴ « Scission » et « abîme », « appartenance » et « lien » : nos termes se font ici l'écho de ceux d'Alain Romestaing et Alain Schaffner. Cf. Romestaing, Alain et Schaffner, Alain (dir.), *Animaux d'écritures : le lien et l'abîme*, *Romanesques*, Hors-série, Paris, Classique Garnier, 2014.

animaux totems disent l'union au sein d'un univers qu'habitent des esprits, et proclament dans la grâce de leurs apparitions la possibilité d'habiter le monde dans une plénitude d'harmonie.

a. Figures de l'*animé*

Dans son étude consacrée à Charles Baudelaire, Jean-Pierre Richard évoque la réversibilité susceptible d'affecter les images du grouillement : « [...] Brisée, émiettée, l'existence retombe dans l'informe. Mais au cœur de cet informe, dans la masse amorphe du monceau d'ordures, se réveille une fécondité nouvelle. La fange y devient ferment [...]»¹⁵⁹⁵. » Chez Pierre Michon, Laurent Mauvignier et Jean Rouaud, comme chez Marie-Hélène Lafon, les images animales du grouillement sont pareillement plurivoques : ce qui en sa profusion indomptée inquiète est parfois donné comme une fertile prolifération, et le bestiaire chtonien a son envers solaire. Pour Pierre Michon, représenter les commencements, c'est d'abord être aux prises avec les images du fourmillement : quoique l'œuvre de l'écrivain atteste également par endroits que l'agitation animale recèle l'image heureuse d'une vie qui croît, la vie larvaire et mobile qu'éprouve le pied dans la boue des marais de Saint-Michel en l'Herm – ou dans un canal de Loire –, est symptôme d'angoisse. Ainsi que chez l'auteur des *Vies minuscules*, l'animalité se partage chez Laurent Mauvignier en deux grouillements aux valeurs affrontées : d'un côté, aux environs de la mort et de la guerre, la vermine fouisse dans les corps décomposés ; de l'autre des dauphins se multiplient miraculeusement dans l'aisance de leur ballet marin. C'est une qualité spécifique du mouvement qui fait la partition entre l'élan vital d'une vie multipliée et l'accablement mortifère d'un microcosme charognard : lorsque le bestiaire marin unit la fluidité de son geste à celle de l'eau, une appartenance heureuse s'édicte ; *a contrario* l'agitation des larves et des insectes s'accorde en son désordre aux temps sombres du chaos. Dans *La Splendeur escamotée de la grotte de frère Cheval*, Jean Rouaud sonde quant à lui les liens connexes entre les bêtes et les figurations des commencements du monde. L'homme des premiers temps est devant les manifestations des puissances qui l'excèdent comme face à une énigme terrifiante qu'il apprivoise par le truchement des peintures thériomorphes. Mettant en scène les vieilles chasses et leurs représentations projetées aux murs des cavernes, les récits préhistoriques racontent la naissance conjointe de l'art et des symboles. Les présences chtoniennes – toutes ici apparentées à la symbolique équine – figurent les forces lumineuses et

¹⁵⁹⁵ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, op. cit., p. 194.

obscur, et répliquent en leur animation les mouvements gigantesques qui sont aux hommes un inextinguible ferment d'extase et d'effroi. Dans les textes de Marie-Hélène Lafon enfin, l'*animé* a une captivante et capiteuse odeur de *sauvagine*. Dans les tréfonds des maisons on coupe en deux des grenouilles aux ventres pleins d'œufs, tandis que chez les êtres esseulés l'ensauvagement avec tout son désordre gagne, alors symptôme de régression.

1. Les deux grouillements

1. L'araignée et Le Grand Esturgeon

C'est dans les *Vies minuscules*, lors du récit de l'étreinte avec Marianne, que l'imaginaire du grouillement se manifeste pour la première fois dans l'œuvre de Pierre Michon. Alors, les toiles d'araignée sont plus qu'un décor, elles fournissent l'argument d'une métaphore qui participe d'une représentation agressive de la sexualité¹⁵⁹⁶ :

« [...] j'éperonnais cette reine, ou cette enfant, pour qu'elle me suivît dans mon naufrage : anonymes dans les toiles d'araignées, nous étions des insectes s'entre-dévorant, féroces, précis et rapides, et cela seul nous liait désormais¹⁵⁹⁷. »

Gilbert Durand commentant Victor Hugo remarque qu' : « [...]il est un animal négativement surdéterminé parce-que caché dans le noir, féroce, agile, liant ses proies d'un lien mortel, et qui joue le rôle de la goule : l'*araignée*¹⁵⁹⁸. » Il en va de même dans cette scène des *Vies minuscules*, où l'araignée endosse les symboliques des rets et des liens pour dire l'aliénation amoureuse – les amants *liés* devenus bourreaux l'un de l'autre. La scène installe donc l'étreinte dans un cadre spécifiquement mortifère qui se déploie et se prolonge du reste immédiatement après dans le meurtre arbitraire d'un lapin (« [...] l'amusant cavaleur aux longues oreilles était ce poil trempé, gluant ; il pantelait encore, je l'achevais dans la voiture avec mon poing¹⁵⁹⁹. »)

Dans les *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Gilbert Durant signale en outre l'apparement fondamental des images terrestres et des images animales ; toutes deux

¹⁵⁹⁶ L'araignée est en outre une « [...] image où domine 'le ventre froid' et 'les pattes velues', suggestion hideuse de l'organe féminin », Gilbert Durand [*Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 116] cite ici C. Baudouin dans *Psychanalyse de V. Hugo*, Genève, Ed. Mont-Blanc, 1943.

¹⁵⁹⁷ Pierre Michon, *Vies minuscules, op. cit.*, p. 172.

¹⁵⁹⁸ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 115.

¹⁵⁹⁹ Pierre Michon, *Vies minuscules, op. cit.* p. 173.

participent de l'expression de pulsions archaïques, voire régressives. C'est significativement dès lors que l'on retrouve la congruence chez Pierre Michon de la terre triste et du bestiaire morbide ; à la fois au sein d'*Abbés* dans la description des eaux de Saint-Michel en l'Herm, et dans *Les Onze* lorsqu'un Limousin anonyme et saisonnier charrie la boue de Loire. Nous l'avons vu, la baie de Saint-Michel en l'Herm contient tous les caractères d'une indissociation entre eau et terre – elle est le monde avant le troisième jour – ; simultanément, elle est un sinistre charnier animal, fourmillant et indistinct :

« Cette eau n'est pas tout à fait de l'eau.

L'île naine se tient juste dans l'embouchure, face à la mer où deux rivières s'épousent, à droite le Lay, à gauche la Sèvre : et ces épousailles justement sont fécondes en sable, en boues, en coques d'huîtres, et de tous ces rebuts que les rivières calmement arrachent et broient, vaches mortes et chablis, déchets que les hommes jettent par jeu, nécessité ou lassitude, et leurs propres corps d'hommes parfois jetés de même par jeu, nécessité ou lassitude. De sorte que ce n'est pas la droite mer ni le fleuve franc qu'Èble a sous les yeux, mais quelque chose de tors et de mêlé : mille bras d'eau douce, autant d'eau salée, autant d'eau ni douce ni salée, étreignent mille lots de vase bleue nue, de vase rose et grise nue, de vase rousse, de sable nul, où le diable, c'est-à-dire rien, va son train. Il est d'ailleurs le seul à pouvoir y mettre le pied, car tout le reste, hommes chiens et chevaux, mulots, s'y enfonce en un clin d'œil, dans un suaire de gaz puants. Seules y passent les barges à fond plat qui amènent la pitance des moines, sur les bras d'eau, et encore cette eau est si mince qu'il faut s'aider de grandes perches pour voguer sur la boue. Ce n'est pas la terre, puisque les mouettes crient au-dessus des anguilles, ni la mer, puisque des corbeaux et des milans s'envolent avec une vipère dans le bec. Èble n'est pas sûr que cela lui convienne : c'est comme quand on ne sait pas bien si le pré de Longeville est à Barbe torte, à Longue-épée ou à Tête d'étope, et alors il faut bien sortir le fer, ajuster les palabres, pour décider si Longeville est à un des trois, ou aux trois à la fois, autant dire au diable¹⁶⁰⁰. »

On compte dans cet extrait dix espèces animales (coques d'huîtres, vaches mortes, chiens, chevaux, mulots, mouettes, anguilles, corbeaux, milans, vipère) évoquées selon une poétique de l'accumulation. Aussi, à la lecture cet extrait est dominé par le sentiment du grouillement, de la prolifération et de l'agitation. Sept ans plus tard, dans *Les Onze*, c'est presque une réécriture sur un mode épuré de la scène d'*Abbés* qui nous est livrée :

« Mettez-vous bien dans le cœur l'espérance que recèle une vie qui consiste à ramasser de la boue dans une hotte, à vider cette hotte dans la charrette et à recommencer jour après jour jusqu'au soir une œuvre du même tonneau, avec pour aubaine à venir du pain noir, du pain de plomb, et par là-dessus un sommeil de plomb pour le faire passer ; et le dimanche, la cuite de plomb. [...] Vous y êtes ? Vous êtes bien dans la carpe mûre jusqu'au cou ? Charriez, ramassez la terre morte avec les poissons morts dedans. Mangez-en un si le cœur vous en dit, il est à vous, aux mouettes et aux corneilles. Mangez-le¹⁶⁰¹. »

Dans l'une et l'autre évocation nous retrouvons le même amalgame de la terre, de l'eau, et des animaux morts – spécifiquement les poissons. Si le bestiaire est moins profus dans ce second extrait, il convoque cependant pour partie des espèces analogues ou parentes – carpe

¹⁶⁰⁰ Pierre Michon, *Abbés*, op. cit., pp. 12-13.

¹⁶⁰¹ Pierre Michon, *Les Onze*, op. cit., p. 72.

mûre, poissons, mouettes, corneilles –, et participe du même imaginaire inquiet du grouillement.

A contrario, cet imaginaire peut endosser des valeurs heureuses de fécondité. Dans un texte donné en 2015 et publié dans les *Cahiers de l'Herne*, Pierre Michon s'attarde sur l'animal dont la quête est l'élément structurant majeur de *La Grande Beune* et dont l'évocation clôt le récit¹⁶⁰² : « Le Grand Esturgeon dort. On ne le voit qu'en rêve. Il est le référent. Il n'est là pour personne. Sur cette absence, les espèces et les récits croissent et multiplient. Il le permet. Tout va bien¹⁶⁰³. » Les accents bibliques de la phrase font du monde sous le règne du Grand Esturgeon l'espace offert d'une libre et féconde prolifération – versant heureux du grouillement. Il est en outre remarquable de constater que la figure de l'Esturgeon est liée à l'eau. Le récit biblique semble de fait dissocier les animaux terrestres des animaux marins et célestes. Il donne la prééminence aux seconds – ceux qui habitent les fluides (eau, air) et sont engendrés au cinquième jour. Ce faisant, il semble que les fluides soient symboliquement associés à une force procréatrice plus vivace ; l'eau est donnée comme un principe fécond :

« Dieu dit : « Que les eaux grouillent d'un grouillement d'êtres vivants et que les oiseaux volent au-dessus de la terre contre le firmament du ciel » et il en fut ainsi. Dieu créa les grands monstres marins et tous les êtres vivants qui glissent : les eaux les firent grouiller selon leur espèce » [...] Dieu les bénit et dit : « Soyez féconds, multipliez, emplissez l'eau des mers [...] » Il y eut un soir et il y eut un matin : cinquième jour¹⁶⁰⁴. »

Grouiller est polysémique : le verbe renvoie tout autant au mouvement reptatoire qu'à l'idée d'une vie proliférante, et vaut à la fois pour fourmillement et pour procréation. En outre, le premier mouvement de la vie animale qui s'épanche est le *glissement* sans heurts, l'aisance d'une nage ou d'un vol. Loin de la saccade d'un galop, c'est l'idée d'une mobilité heureuse et dégagée – soit nostalgie du bain utérin ou aspiration à l'envol – qui s'exprime dans l'avènement de ces espèces animales.

2. La vermine et le silence de l'eau

Ainsi que chez Pierre Michon, les présences animales sont chez Laurent Mauvignier associées tout à la fois aux images inquiétantes du grouillement mortifère et à l'heureuse fluidité du grouillement fertile. La disparition et la guerre ne vont pas sans leur sombre escorte de

¹⁶⁰² « Quand on a vu le grand Esturgeon on sait où sont les autres, il vous l'a dit en rêve », Pierre Michon, *La Grande Beune*, *op. cit.*, p. 78.

¹⁶⁰³ Pierre Michon, « Le Grand Esturgeon », 2015, *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, *op. cit.*, p. 201.

¹⁶⁰⁴ *La Bible*. « La Genèse », « L'œuvre des six jours ».

vermine travaillant en son mouvement profus et confus pour fouir dans les chairs des vivants et des morts. La première image active d'animaux qui grouillent est fermement dominée par une pulsion morbide ; la vermine charognarde se nourrit du cadavre de Luc :

« [...] toute cette vie déjà, de trop, qui palpète, qui continue, qui vibre dans l'air, dans les corps, cette vie tranquille qui suit sa vie et vit, bordel, pendant qu'en Luc maintenant plus rien ne respire que l'agitation de cette vie mauvaise, celle qui va s'acharner que lui jusqu'à le dissoudre entièrement, vie de merde il a marmonné, vie de merde parce que c'est injuste de perdre son fils, surtout comme ça, vu les circonstances comme on dit, vie de merde cette saloperie qui s'acharne à vivre, à proliférer, à continuer sur les corps quand ils ne peuvent plus rien, à grappiller dessus, dedans, tout ce qui d'eux encore peut faire fonction, nourriture.¹⁶⁰⁵. »

L'évocation est profuse en verbes de mouvement, et convoque toutes les symboliques de *l'animé*. Opérant une réversion des valeurs usuelles, ce qui palpète n'est plus dès lors un cœur qui bat mais un nid de vers – sorte de corps informe aux corpuscules indissociés, doté d'une force têtue qui *s'acharne*, d'un pouvoir corrosif qui *dissout*, et d'un appétit qui insatiablement *grappille*. L'itération du mot *vie*¹⁶⁰⁶ scande la plainte du père confronté avec le deuil à l'iniquité faite à la dépouille de son fils : la mort recèle un inquiétant vitalisme qui renvoie au magma chaotique des origines sombres.

On retrouve pareillement des images d'insectes qui prolifèrent dans *Des Hommes*. Ce sont d'abord les couchettes envahies de nuisibles : « [...] ces affreux lits superposés où grouillent des punaises, des puces, des morpions aussi et parfois certains gueulent parce qu'ils entendent le couinement des rats, ça pue l'urine et le moisi¹⁶⁰⁷. » Travail de sape des punaises, des puces et des morpions qui piquent et maltraitent la peau quand d'autres sens – l'ouïe, l'odorat – font sentir la présence des *rats*. Reptation obscure, odeurs d'urine, couinements aigus : tout collabore au malaise des soldats, et la présence d'insectes peut même prendre en plein jour l'allure hallucinée d'une angoisse qui confine à la terreur :

« [...] j'ai repensé aux fourmis qui venaient sur nos mains quand on attendait avec le fusil, toute la journée, de garde, dehors, lorsqu'on guettait je ne sais pas quoi, une mechta, une grotte, un bosquet, des broussailles. [...] on devenait fous avec les insectes et on les voyait partout, dans les murs, dans les têtes ; on se grattait à cause de la saleté et des insectes, mais parfois c'était seulement des grains de sable¹⁶⁰⁸. »

¹⁶⁰⁵ Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, op. cit., p. 32.

¹⁶⁰⁶ Ainsi que de ses dérivés et de ses échos, dans une suite sémantique et phonétique : cette *vie* qui *vibre*, cette *vie* qui suit sa *vie* et *vit* etc.

¹⁶⁰⁷ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, op. cit., p. 125.

¹⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 268.

Des animaux bien réels à la folie qui gagne, les fourmis envahissent jusqu'à l'espace mental dont elles figurent l'inquiétude croissante¹⁶⁰⁹.

À l'autre extrémité du spectre des valeurs l'*explicit* en forme d'épiphanie heureuse du fragment centré sur Taha dans *Autour du monde* donne à voir tout l'émerveillement de la danse des dauphins :

« Alors Taha replonge et les voit qui s'enfoncent au-dessous de lui et glissent, comme propulsés par un simple mouvement de queue, se tournant sur le côté, comme dansant, ondulant, vibrant, amples et vastes et pourtant tranquilles et rapides, pivotant sur un seul axe. Ils sont déjà au-dessous de lui et multipliés encore par l'ombre de leurs corps, l'ombre qui multiplie la profusion rapide, une ombre colorée ondulant des mêmes mouvements sous leurs mouvements à eux et déjà, eux, dans le silence de l'eau – leur vitesse et leur force les ont propulsés si loin et si vite qu'ils ont glissé et filé, leur ombre a disparu avec eux et il ne reste que le remuement gris et le sable soulevé et la danse rosée, fragile, évanescence, des filaments d'algues [...]. »¹⁶¹⁰

Il y a chez Pierre Michon et Laurent Mauvignier une semblable aisance de la nage – ce *glissement* –, et le grouillement heureux qui chez l'auteur de *La Grande Beune* s'apparente à la prolifération biblique des origines se retrouve chez l'écrivain d'*Autour du monde* en ces dauphins miraculeusement *multipliés*. Tout ici travaille du reste à rebours des évocations du grouillement macabre : aux corps si petits qu'ils étaient indissociés dans l'amalgame d'un corps informe s'opposent les formes *amples* et *vastes*, la nuit peuplée d'insecte la laisse aux ombres colorées, et quand l'angoisse des soldats était puissamment sonore, la scène est ici dominée par un silence qu'on pourrait dire amniotique – le silence de l'eau.

2. Les animaux thériomorphes et l'imaginaire du mouvement

Le récit préhistorique de Jean Rouaud convoque également à sa manière les symboliques des images animées. Ainsi, dans *La Splendeur escamotée de frère Cheval*, l'auteur développe l'éloge de la force sauvage des animaux qui foulent bruyamment la terre – les animaux chtoniens. Le choix des figures portées aux parois rupestres est selon lui surdéterminé par l'imaginaire du mouvement, et la cohérence du bestiaire élu repose sur les traits qu'ont en partage les espèces répertoriées ; puissance, vitesse des cavalcades, force et noblesse qu'emblématise la commune possession de cornes caractérisent mammouths et aurochs :

« Mais pour les mains d'or, rien de mieux à offrir que de s'approcher de ce qu'il y a de plus puissant dans la création, de plus influent, de plus beau, de plus fort, qui est toujours en mouvement, et que représentent à leurs

¹⁶⁰⁹ L'image des fourmis qui prolifèrent est notamment active chez les surréalistes. Elle est de manière récurrente rattachée à la mort ainsi qu'au sentiment d'angoisse comme en témoignent les tableaux de Salvador Dali [*Les Montres molles*, parmi d'autres] ou les films de Buñuel [*Un Chien andalou*].

¹⁶¹⁰ Laurent Mauvignier, *Autour du Monde*, op. cit., p. 90.

yeux les seigneurs de la terre ; Non pas veau ; vache ; cochon, couvée, qui en sont la version abâtardie contemporaine, mais bison, mammoth, aurochs, cheval¹⁶¹¹. »

L'ensemble des espèces qu'inventorie Jean Rouaud se range sous les symboliques hippomorphes, dont Gilbert Durand montre en son étude le rôle prédominant dans le système primitif des représentations du monde. De fait, à travers ces puissances animales, c'est tout ce qui est mouvant et puissant dans l'univers qui se donne à penser et à voir pour l'humain des premiers temps. Par analogie ou métonymie, les animaux chtoniens sont outils d'une connaissance première : leurs cavalcades emportées sont à l'image de l'énergie désordonnée qui des commencements du monde. Ainsi, sous les traits de formes chevalines, les humains du temps de la préhistoire figurent-ils l'angoisse suscitée : « Face à ce gigantesque imbroglio de manifestations étranges, jour, nuit, éclairs, soleil, lune, volcan, grêle, orage, nuages¹⁶¹². » Aussi, Jean Rouaud s'accorde en cette hypothèse à Gilbert Durand, qui identifie pareillement l'inquiétude suscitée par le spectacle des forces (« Cette angoisse est surdéterminée par tous les périls incidents : la mort, la guerre, l'inondation, la fuite des astres et des jours, le grondement du tonnerre et l'ouragan...¹⁶¹³. »), comme le ferment des premières représentations symboliques du monde – et notamment les peintures rupestres. Les chevaux sont tout à la fois la mort qui vient, la nuit qui tombe et l'eau qui monte ; les cornes d'aurochs sont des lunes, les troupeaux de bisons et de mammoths sont le tonnerre et l'ouragan¹⁶¹⁴ ; toutes ces espèces ont en partage de symboliser la force du mouvement : « Cheval et taureau ne sont que des symboles, culturellement frappants, qui renvoient à l'alerte et à la fuite de l'animal humain devant l'animé en général¹⁶¹⁵. »

L'invention de la peinture témoigne de la séduction et de la terreur exercées sur les humains par les figures animales. Le monde éprouvé dans l'effroi est répliqué sous des figurations qui posent l'équivalence entre les formes équinées et les forces incommensurables. Récits des commencements, les fresques des cavernes dépeignent les puissances dont l'humain subit l'arbitraire. Dans le récit de Jean Rouaud, cette logique de représentation symbolique se donne à lire au sein le discours de l'enfant qui découvre le cheval solaire : « Et l'enfant : Il va

¹⁶¹¹ Jean Rouaud, *La Splendeur escamotée de frère Cheval*, ou *Le secret des grottes ornées*, *op. cit.*, p. 124.

¹⁶¹² *Ibid.*, p. 59

¹⁶¹³ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 88.

¹⁶¹⁴ « Les poètes ne font que retrouver le grand symbole du cheval infernal tel qu'il apparaît dans d'innombrables mythes et légendes, en liaison soit avec des constellations aquatiques, soit avec le tonnerre, soit avec les enfers, avant d'être annexé par les mythes solaires. Mais ces quatre constellations, même la solaire, sont solidaires d'un même thème affectif : l'effroi devant la fuite du temps symbolisé par le changement et par le bruit. », *ibid.* pp. 78-79.

¹⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 88.

comme le vent, il file comme l'éclair, et quand il galope sa crinière est dans la transparence de la lumière semblable aux rayons du soleil. »¹⁶¹⁶ Dans cet épisode édifiant, l'écrivain réécrit la scène primitive de l'éveil d'une pensée thériomorphe, et prête à la parole enfantine la clairvoyance à même de poser l'équivalence entre cheval et soleil¹⁶¹⁷. Aussi, la course du soleil répète chaque soir le spectacle du sang et de la mort. L'accablante représentation à laquelle assiste au crépuscule l'assemblée des humains de la préhistoire est celle-là même, tragique, du temps : « Mais ce n'est pas au soleil en tant que luminaire céleste qu'est lié le symbolisme hippomorphe, mais au soleil considéré comme redoutable mouvement temporel¹⁶¹⁸. »

En outre, des angoisses crépusculaires de Nine¹⁶¹⁹ aux terreurs préhistoriques, Jean Rouaud lie au spectacle du soleil qui se couche un même sentiment d'effroi¹⁶²⁰ ; et les visions de l'une et des autres confluent dans l'image de la mise à mort d'une figure taurine. Dans *Pour vos Cadeaux* déjà, le texte pressentait et posait l'équivalence du crépuscule et de la mort du *cheval taurin*¹⁶²¹ ; ainsi, Nine éprouve au soir qui tombe ce que le taureau ressent dans l'arène de sa mise à mort : « [...] ce rouge agité devant ses yeux comme un chiffon sur le sable d'une arène, il fallait bien que le spectre incarnat résonnât dans son esprit comme une sentence de mort¹⁶²². »

Par le prisme des valeurs de lumière et de mouvement qu'ont en partage la course équestre et l'astre solaire, l'enfant du récit découvre pourtant également ce qui est un trait tout à la fois dominant et récurrent des cultes des sociétés premières : la réversion des symboles d'angoisse du cheval en fuite et de l'astre courant à sa mort en une symbolique triomphale de lumière apollinienne : « on passe de la fuite du temps au soleil néfaste et tropical, puis de la

¹⁶¹⁶ Jean Rouaud, *La Splendeur escamotée de frère Cheval*, ou *Le secret des grottes ornées*, *op. cit.*, p. 124.

¹⁶¹⁷ En outre, la pensée thériomorphe est réversible : si le cheval est un soleil, le soleil en retour est un cheval : « Le spécialiste des phénomènes étranges hoche de nouveau la tête. Dis-moi, enfant, veux-tu dire que pour aller si vite, le soleil serait une sorte de cheval lumineux avec sa traîne de rayons semblable à une crinière ? », Jean Rouaud, *La Splendeur escamotée de frère Cheval*, ou *Le secret des grottes ornées*, *op. cit.*, p. 124. Le cheval est air, lumière, mouvement ; le soleil est vitesse, halo de puissance agité par la course.

¹⁶¹⁸ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 81.

¹⁶¹⁹ Cf. *intra.*, Première partie : les fils de l'œuvre, 2. Le Monde dans le giron de la mère, c. relances, reprises, repentirs.

¹⁶²⁰ « Et l'enfant, traversé soudain par un éclair : Comme s'il perdait son sang. Oui, a approuvé le spécialiste, chaque soir le soleil saigne, se vide, le soleil est pareil à nous, il est vivant, il a le même sang que nous, il se déplace dans le ciel comme nous sur la terre mais à la vitesse d'un cheval au galop avec sa crinière de lumière. Et quand il répand son sang avant de plonger dans la nuit ? Le cheval du soleil meurt, poursuit l'enfant qui dévide sa pelote poétique. », Jean Rouaud, *La Splendeur escamotée de frère Cheval*, ou *Le secret des grottes ornées*, *op. cit.*, p. 152.

¹⁶²¹ Gilbert Durand signale l'équivalence des deux figures : « Les symboles bovins apparaissent comme des doublets préaryens de l'image du cheval. Le taureau joue le même rôle imaginaire que le cheval. » Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 86.

¹⁶²² Jean Rouaud, *Pour vos Cadeaux*, *op. cit.*, 1998, p. 92.

course solaire à une sorte de triomphe apollinien du soleil tempéré, triomphe auquel le cheval continue de participer¹⁶²³. »

3. *La Sauvagine*

On trouve chez Marie-Hélène Lafon un semblable tropisme pour la vie grouillante et le fourmillement. Son œuvre convoque ainsi que celle de Pierre Michon un bestiaire qui met en scène des images larvaires. Comme dans les marais de Saint-Michel en l’Herm d’Abbés, c’est à la confluence de la terre et de l’eau, dans la mêlée des boues et des vases, que cette vie inquiétante prolifère :

« C’est le moment des grenouilles, on ne sait pas d’où elles s’extraient, comment elles ont tenu, dans quel creux, blotties, cernées de froid. Elles sont vivantes affûtées, elles frayent, elles sont en amour, elles s’enamourent bruyamment dans les frimas de mars, c’est atavique, organique, elles ne choisissent pas, elles s’amassent copulent, pondent des monceaux flasques piquetés de points noirs, et s’égailent ensuite [...]»¹⁶²⁴. »

Ce printemps-là n’est pas celui de l’essor lumineux des choses vertes. C’est un printemps noir et nocturne – « les grenouilles sont affaire de nuit »¹⁶²⁵ –, habité de frissons et d’instinctifs ébats. Tout le texte tend vers l’image des œufs agglomérés dans des poches visqueuses. Le mou et l’informe dominant cette vie qui *grouille*, s’anime de « ce mouvement anarchique qui, d’emblée, révèle l’animalité à l’imagination et cerne d’une aura péjorative la multiplicité qui s’agite¹⁶²⁶. » La larve est indéterminée en sa forme et non coordonnée en son mouvement : c’est une vie sans volonté claire et sans complexion nette, l’archétype d’une animalité qui dans sa configuration embryonnaire signale le commencement comme moment d’une vie difforme, monstrueuse. Pour le philosophe, toute la cohorte des insectes participe de ce même imaginaire *larvaire* : « C’est à ce schème péjoratif qu’est lié le substantif du verbe grouiller, la larve. Pour la conscience commune, tout insecte et toute vermine est larve¹⁶²⁷. » La description de l’agonie des mouches rejoint de fait, logiquement, celle des œufs de grenouilles. De la vie surgie dans la vase au supplice consommé dans la glu, la jonction des images s’opère et proclame la morbidité intrinsèque à la vie grouillante ; c’est la même poix qui agglutine, ce sont les mêmes convulsions qui secouent, les mêmes ébats – quoiqu’il s’agisse alors de se *débattre* –, qui agitent : « Les mouches s’ébattaient dans le jus sucré. On pouvait retourner sur

¹⁶²³ *Ibid.*, p. 81.

¹⁶²⁴ Marie-Hélène Lafon, « Brasse coulée », *Histoires*, *op. cit.*, p. 246.

¹⁶²⁵ *Ibid.* p. 248.

¹⁶²⁶ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*, *op. cit.*, p. 76.

¹⁶²⁷ *Ibid.*

elles, surprises et engluées, son verre¹⁶²⁸. » Aussi, plus loin : « D'autres mouches, collées, tressautaient vainement sur les deux rubans torsadés qui pendaient au plafond¹⁶²⁹. » Les grenouilles et les mouches, les vers et les taupes¹⁶³⁰, composent ce bestiaire complexe qui s'inscrit également dans une tradition littéraire elle-même empruntée au texte biblique : « Schlegel rencontre Hugo lorsqu'il voit dans la sauterelle un assemblage grouillant et pernicieux. Thèmes que Hugo ne fait qu'emprunter à l'Apocalypse où sauterelles et grenouilles – ces vieilles plaies d'Égypte ! – se relaient pour symboliser le mal [...]»¹⁶³¹. » De la Création à l'Apocalypse, du commencement à l'achèvement du monde, les bêtes qui fourmillent disent la vie primordiale et la décomposition promise, l'origine et l'horizon, la force qui surgit du néant et celle qui condamne à y sombrer.

Le tropisme pour la vie enfouie trouve en outre à se dire chez l'écrivaine dans l'emploi du mot « sauvagine » qui convoque l'univers sensoriel associé à la vie sauvage. Larousse énonce que le mot se rapporte au goût et à l'odeur de certains oiseaux et de certaines peaux de carnassiers : c'est par le corps qui sent et qui hume que l'animalité est éprouvée. L'autrice confie volontiers que « [s]on goût pour ce terme est quasi étymologique¹⁶³². » et, de l'odeur des grenouilles dans les caves aux portraits des vieux garçons *gagnés par la sauvagine*¹⁶³³, l'écrivaine fait un abondant usage du mot. Associé à l'obscur, il participe du champ sémantique de la terre et du bas, de l'intériorité et de l'archaïque ; aussi, il s'associe logiquement au bestiaire du grouillement dans la hantise de déchéance du vieux Santoire :

« [...] garder ses ordures chez lui à les entasser dans les coins où elles sentent mauvais avec des rats des blattes et d'autres bêtes molles et plates qui grouillent et se mettent dans les tas quand on lave plus quand on est débordé la complète débandade, quand on peut plus faire, se suffire comme ils disent¹⁶³⁴. »

Pierre Michon et Laurent Mauvignier illustrent tous deux remarquablement dans leurs livres les deux pôles affrontés des valeurs du grouillement : inquiétude d'une agitation reptatoire et appel à une vie profuse se jouxtent dans ces œuvres qui travaillent subtilement les images et leur portée symbolique pour dire l'insoutenable d'un deuil, l'angoisse d'un soldat et la violence inquiète des désirs, mais aussi le désir avide d'avènement et l'extase amniotique du monde fluide. C'est aux temps de la préhistoire que Jean Rouaud convoque pour sa part un

¹⁶²⁸ Marie-Hélène Lafon, « Le Tour de France », *Histoires, op. cit.*, p. 255.

¹⁶²⁹ *Ibid.*

¹⁶³⁰ Cf. Marie-Hélène Lafon, *Histoires, op. cit.* On pense notamment à « Brasse coulée » et Les Taupes ».

¹⁶³¹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, pp. 76-77.

¹⁶³² Marie-Hélène Lafon, *Le pays d'en-haut, op. cit.*, p. 64.

¹⁶³³ Cf. parmi d'autres, Marie-Hélène Lafon, « La maison Santoire », *Histoires, op. cit.*, p. 283.

¹⁶³⁴ *Ibid.*, p. 288.

bestiaire que domine l'imaginaire du mouvement. Ainsi, excédant le cadre d'une archéologie familiale, l'interrogation sur l'origine se porte-t-elle dans *La Splendeur escamotée de la grotte de frère Cheval* sur la question de l'origine de l'art comme récit de l'origine du monde. Le récit préhistorique pose le geste pictural au fondement des représentations de l'univers, et articule au bestiaire des grottes anciennes les symboles à même d'énoncer les terreurs ancestrales face aux puissances, aux forces. Chez Marie-Hélène Lafon enfin, l'*animé* porte pour nom la *sauvagine* et gît en tous, dans ce tréfonds qui est abyme aussi bien qu'obscur source. L'attention à la vie organique, atavique, viscérale, est conscience d'une bestialité profondément nichée en l'homme, et, des commencements aux recommencements, le profus bestiaire larvaire mis en œuvre dit assez l'inquiétude du grouillement dont nous provenons et auquel nous sommes promis.

b. Les animaux comme vivantes doublures.

Pourtant, chez Marie-Hélène Lafon les animaux paraissent au premier abord occuper surtout l'espace des marges, vivre aux lisières, évoluer dans l'orbite des hommes qui, eux, habitent les fermes ainsi qu'un centre gagné sur la nature ensauvagée. Aux entours des maisons et par cercles concentriques progressivement agrandis, l'espace manifeste remarquablement cette partition. C'est qu'il semble que l'univers s'organise selon la scission du monde des hommes et de celui des bêtes – et avec elle l'émancipation d'une humanité s'écartant de la nature pour s'édifier en culture. Ainsi, Marie-Hélène Lafon inventorie-t-elle les cercles qui vont s'élargissant de l'espace domestique au monde sauvage, des bêtes qu'on choie à celles qu'on craint. Cependant, quoique la ferme défende de tous ses remparts l'humanité encerclée, la sauvagerie se révèle en son sein, au centre de ce monde d'appétits larvés et de corps ensauvagés. Dans les fermes reculées les vieux garçons *dégènèrent*, ne se suffisent plus, retournent à la *sauvagine* dont ils ne furent jamais totalement dépris. L'image vaut tout à la fois pour l'espace agricole et pour le corps des hommes : la friche est une force toujours au travail et qui gagne le terrain chèrement acquis, l'animalité menace de reprendre quiconque se *laisse aller*. Le brouillage de ce qui distingue les hommes et les bêtes se retrouve aussi sur le versant solaire des écrits de l'autrice qui se plaît tout autant à dépeindre crûment la grâce animale d'une femme exposée en plein soleil, et la fulguration lumineuse de l'apparition d'animaux à l'orée des bois. La relégation des bêtes est illusoire et c'est en définitive comme figures du double que l'écrivaine au contraire les élite. Surgies de l'indistinct dans la beauté éclatante de leur danse et l'éclat parfait de leur course, ou fouissant obscurément la terre, les bêtes sont la doublure

invisible du monde, et leur obstination souterraine comme leurs subites apparitions disent le travail et la grâce de l'écriture elle-même.

1. Les cercles concentriques

Chez Marie-Hélène Lafon, le rapport à la sauvagerie est d'abord dominé par la figuration d'une opposition, et régi par les images de la lutte, de l'affrontement. La ferme – fortin du *pays d'en-haut* – défend ses *cultures* contre une *nature* qui, toujours menaçante, tente de reprendre le terrain gagné, et incessamment croît aux lisières et dans les interstices.

L'autrice liste ainsi les différents degrés d'apparement – et d'éloignement – des hommes et des bêtes. Elle dresse l'inventaire de ce bestiaire dans *Le Pays d'en-haut* : « Le premier cercle regroupe chats et chiens avec lesquels on vit, que l'on peut toucher, tâter¹⁶³⁵ » ; « Le second cercle comprend les bêtes de petites dimensions, poules et lapins, auxquelles on doit prodiguer des soins¹⁶³⁶ » ; « Le cercle suivant est bien entendu constitué des vaches, veaux et cochons¹⁶³⁷. » ; « Enfin, il faut achever ce bestiaire en évoquant le cheval et l'âne¹⁶³⁸. » C'est progressivement que l'espace s'agrandit et que les présences animales croissent en taille et en autonomie ; c'est par un insensible glissement que l'humanité le laisse aux bêtes, et l'on devine plus loin – au-delà des chevaux et des ânes qui vont encore en des champs cultivés – l'orée des bois où gâtent les animaux sauvages.

La frontière n'est pas toujours si nette pourtant entre les espaces domestiques et ceux dédiés à la bestialité affranchie : en dépit de la classification très précise établie par l'autrice, c'est en un *continuum* à la partition indistincte et mouvante que s'échangent progressivement les habitats animaux. Plus encore, c'est parfois en son sein même que l'humanité héberge une primitive et violente sauvagerie. Au-delà de la très rassurante figuration spatiale des champs prétendument distincts de la *nature* et de la *culture*, c'est ainsi à une inquiétante représentation des caractères mêlés et coexistants qu'il faut consentir. L'humain de fait ne relègue parfois que trop imparfaitement l'animalité logée en son sein, et bien au contraire proclame à l'occasion par la monstruosité de ses actes une sauvagerie fondamentale. Ainsi du meurtre de l'Alice dans *Les derniers indiens : évanouie à l'heure du loup*¹⁶³⁹, violentée par Jean, elle proclame la

¹⁶³⁵ Marie-Hélène Lafon, *Le pays d'en-haut*, *op. cit.*, p. 57.

¹⁶³⁶ *Ibid.* p. 58

¹⁶³⁷ *Ibid.* p. 59.

¹⁶³⁸ *Ibid.* p. 60.

¹⁶³⁹ « [...] on dit entre chien et loup, c'est entre chien et loup, elle aura croisé le loup et le loup l'aura emportée », Marie-Hélène Lafon, *Chantiers*, *op. cit.*, 2015, p. 63. Cet *entre chiens et loups* marque le passage entre deux degrés

vigueur opérante dans le récit de la pulsion de l'inceste. Lévi-Strauss rappelle que l'interdit figure la ligne de démarcation majeure entre nature et culture, de tous temps et en tous lieux : « Peu de prescriptions sociales ont préservé, dans une semblable mesure, au sein même de notre société, l'auréole de terreur respectueuse qui s'attache aux choses sacrées¹⁶⁴⁰. » ; or, le viol et le meurtre de l'Alice procèdent effectivement de la typologie symbolique de l'inceste : « sous la forme métaphorique de l'abus de mineure (« dont, dit le sentiment populaire 'on pourrait être le père' »)¹⁶⁴¹. » ; aussi, « Aucune analyse réelle ne permet donc de saisir le point de passage entre les faits de nature et les faits de culture, et le mécanisme de leur articulation¹⁶⁴². » note également Claude Lévi-Strauss, signalant la difficile appréhension de la partition entre animalité et humanité.

2. Apparitions

Si l'ensauvagement des hommes manifeste à l'occasion la forme la plus noire d'une bestialité agressive, il arrive cependant au contraire que l'animalité soit synonyme d'apparition solaire, et collabore à présenter l'humanité sous son jour le plus éclatant. Dans la nouvelle « Roland », le narrateur observe à son insu une femme pissant debout :

« J'avais poussé la porte du fond qui était ouverte et donnait sur le jardin. Sa mère¹⁶⁴³ était là. Elle me tournait le dos ; elle était colossale ; ses jupes étaient remontées sur ses jambes écartées, légèrement fléchies et très blanches ; elle pissait debout, d'un jet dru, qui soulevait du sol, entre ses chevilles, une poussière dorée par la lumière du soir. Ça sentait le chaud. Je m'étais enfui, j'avais pensé : 'Elle pisser comme une vache.' Longtemps cette phrase m'avait poursuivi¹⁶⁴⁴. »

La scène n'est pas sans évoquer *Le Roi du bois* de Pierre Michon¹⁶⁴⁵, et le jet d'or qui s'échappe des jupes d'une jeune femme au seuil du récit, sous le regard de Gian Domenico Desiderii : même apparition colossale et semblables éclats de la chair blanche ainsi que de la miction dorée. La scène a la force d'une révélation inattendue et soudaine en laquelle confluent

d'animalité (domestication, état sauvage) et signale donc la bascule dans la sauvagerie associée à la nuit – l'obscurité qui est le monde des appétits dissimulés, des instincts larvaires.

¹⁶⁴⁰ Claude Lévi-Strauss, *Nature, Culture et société, Les Structures élémentaires de la parenté I et II*, Paris, Flammarion, 2008, p. 68.

¹⁶⁴¹ *Ibid.*

¹⁶⁴² Claude Lévi-Strauss, *Nature, Culture et société, Les Structures élémentaires de la parenté I et II, op. cit.*, p. 63.

¹⁶⁴³ La mère de Roland, personnage dont le suicide est narré à la première ligne du récit.

¹⁶⁴⁴ Marie-Hélène Lafon, « Roland », *Histoires, op. cit.*, pp.111-112.

¹⁶⁴⁵ Scène qui n'est pas sans rappeler la pisseuse de Michon dans *Le Roi du bois* : « [...] et quand dans un rêve ces mains se portèrent à ses jupes et les levèrent, les cuisses et les fesses prodigieuses me furent données, comme si c'était du jour, mais un jour plus épais ; brutalement tout cela s'accroupit et pissa. Je tremblais. Le jet d'or au soleil sombrement tombait, faisait un trou dans la mousse. », Pierre Michon, *Le Roi du bois, op. cit.*, pp. 14-15.

confusément le caractère altier d'une présence magistrale, et la bestialité crue d'une représentation animale. La mère de Roland prend – ainsi que la « garce d'azur » du récit de Pierre Michon – des proportions mythologiques. Dans *Sur la photo* l'apparition revient sous les traits d'une autre femme surgie au détour d'une ruelle dans le flamboiement estival d'une île grecque. C'est alors Rémi qui regarde : « À Païdasi, sur l'île de Skópelos, il avait vu une femme accroupie, les jupes relevées, qui pissait dans l'ombre maigre d'une ruelle. Au bout, le bleu à vif ; autour le feu de midi¹⁶⁴⁶. » La scène est embrasée de la même force solaire, du même feu que redoublent l'incendie minuscule de la cigarette et la métaphore aux valeurs d'hyperbole d'une crucifixion : « [...] Il fumait, adossé au mur chaud, crucifié de soleil comme il aimait l'être, brun et long, les yeux mi-clos dans le silence des choses¹⁶⁴⁷. » Dans ces visions que le texte nous donne, les caractères de l'animalité font pendant à ceux de la divinité, cependant que tout concourt à imposer le sentiment vif d'une fulgurance.

Ainsi, à l'extrême opposé du champ symbolique qu'imposent la vie larvaire et son noir grouillement, le bestiaire propose une poétique de l'apparition, de la fulgurance lumineuse qui est révélation. Le plus souvent terrées ou enfouies, les bêtes un temps apparues au grand jour dans l'élégance et la force de leur grâce sont proprement miraculeuses :

« Je ne connais que les terriers des renards et ceux des blaireaux ou le miracle d'un chevreuil jailli de la lisière du bois ; ces bêtes sont là, tapies, industrieuses et rompues à l'art de subsister dans nos interstices, elles sont la vivante doublure des choses et nous nous frôlons parfois, elles sont des secrets tenaces et le fugace filigrane du paysage¹⁶⁴⁸. »

Outre la beauté immédiate du jaillissement de la forme animale, l'apparition des bêtes sauvages est fondamentale en ce qu'elle fait émerger la conscience d'un monde caché qui double celui des activités humaines : le surgissement du chevreuil à la lisière du bois est rappel de l'atavisme qui travaille l'univers, des formes qui le composent en cachette et en sourdine. Par ailleurs, les images formées par l'écrivaine pour qualifier cette vie animale sont éloquemment propres à décrire l'écriture elle-même, cette *vivante doublure des choses*. C'est que l'animalité est intrinsèquement – viscéralement – articulée, chez Marie-Hélène Lafon, à l'entreprise scripturale. L'apparition animale suscite, comme par secrète parenté de deux tréfonds entrelacés, la poussée du récit – l'élan pour raconter, la pulsion créative.

L'autrice reconnaît de fait l'animalité au cœur même de son être : « Tout éclair, si fugace soit-il, me happe depuis la petite enfance parce qu'il éveille un écho profond dans mes cavernes

¹⁶⁴⁶ Marie-Hélène Lafon, *Sur la photo*, *op. cit.*, p. 127.

¹⁶⁴⁷ *Ibid.*

¹⁶⁴⁸ Marie-Hélène Lafon, *Traversée*, *op. cit.*, pp. 27-28.

intérieures où est tapie pour toujours ma propre sauvagerie¹⁶⁴⁹. » Enfance, profondeur, caverne : l’imaginaire des commencements imprègne très nettement le réseau des images qui énonce la correspondance entre la bestialité observée au dehors, et celle constatée en soi-même. Racine première, la sauvagerie est la force qui préside à la création du récit ; en miroir, le récit raconte les forces qui président à son propre avènement, commandent à son surgissement. Le bestiaire suscite le conte, qui récite le bestiaire : « Cela procède sans doute d’un même élan atavique. Quelque chose en nous répond à un lointain appel incarné par le corps du renard ou le cri de la chouette, la nuit¹⁶⁵⁰. » Marie-Hélène Lafon évoque ici l’attrait que garde auprès de ses élèves – pourtant nourris des pauvres et trop multiples images numériques – le récit qui convoque des figures animales, en l’occurrence la lecture qu’elle leur fait de *Trois noms de bêtes pour W.B.* de Pierre Michon. L’ondolement du corps fauve et le hululement nocturne en appellent, en-deçà de toute langue, aux terreurs et aux séductions qui peuplent intimement le monde à sa naissance et notre naissance au monde¹⁶⁵¹. L’écho de cet appel est le récit lui-même : « De façon très instinctive, non maîtrisée, cela réveille en nous ce que j’appelle ‘la pulsion de fiction’¹⁶⁵². » C’est tout naturellement donc que l’auteur multiplie les métaphores animales pour dire son rapport au texte – qu’il soit lu ou conçu. Aussi, dans *Tensions toniques*, c’est du titre « Sangliers » qu’est nommé le texte consacré aux figures tutélaires, cependant qu’il s’agit de fouiller dans leurs écrits : « *Sangliers parce que je fouille, je hume, c’est un peu brutal et très instinctif, ça se fait en se faisant par à-coups, à l’aveugle, au ras des choses*¹⁶⁵³. »

¹⁶⁴⁹ *Ibid.*, pp. 27-28.

¹⁶⁵⁰ Marie-Hélène Lafon, *Le pays d’en-haut*, *op. cit.*, p. 63.

¹⁶⁵¹ Dans un de ses articles consacrés à la question des présences animales, Alain Romestaing souligne, à la suite de Jean-Christophe Cavallin, que si la littérature s’est attachée à caractériser la distinction entre l’homme et la nature elle avait aussi originellement pour fonction – en particulier dans les mythes – de représenter l’union entre les hommes et les animaux aux temps de l’origine du monde : « En se lançant dans une généalogie des fonctions des Lettres dans le développement de la Cité, Cavallin [Jean-Christophe Cavallin, « La Parole de Cautelets : que peut la littérature ? », *Diacritik*, 23 avril 2019. En ligne, URL : <https://diacritik.com/2019/04/23/la-parole-de-cautelets-que-peut-la-litterature/> Voir aussi l’ouvrage de l’auteur sorti très récemment sur le même sujet : Jean-Christophe Cavallin, *Valet noir. Vers une écologie du récit*, Paris, Corti, « Biophilia », 2021.] montre d’abord que ces Lettres ont favorisé la sécession de la Cité humaniste par rapport à la nature, mais il repère ensuite un moment où, « en amont de ce dévoilement », la « fonction première » de la pratique littéraire était au contraire d’insérer – ou de réinsérer – les humains, par ailleurs très soucieux de s’en distinguer, dans le monde naturel. [...] Si l’on suit Cavallin, la parole poétique [...] avait pour fonction d’inscrire les hommes dans le temps indifférencié du mythe, de les fonder dans l’origine du monde, c’est-à-dire d’abolir l’effort constant de ces hommes pour se distinguer de la nature et pour créer leur propre univers. C’est cette origine-là, cette « fonction première » de la littérature qui permettrait d’espérer qu’elle puisse se réformer [...]. », Romestaing, Alain, « Au-delà de l’animalisme : l’écopoétique comme étude d’une réconciliation entre la Cité et la Nature », *ELFe XX-XXI (Études de littérature de langue française des XXe et XXIe siècles)*, n° 5, « Approches de l’animal », sous la direction d’Alain Romestaing et Alain Schaffner, Paris, coll. « Classiques Garnier », 2016. Il nous semble qu’un pan de l’œuvre de Marie-Hélène Lafon répond à l’espérance formulée par le critique.

¹⁶⁵² *Ibid.*

¹⁶⁵³ Marie-Hélène Lafon, « Sangliers », *Tensions toniques, Les Récits de Marie-Hélène Lafon*, *op. cit.*, p. 21.

Figures d'un monde qui se voudrait scindé entre une nature sauvage et une culture tenant en son giron l'humanité dressée et sûre de son fait, les animaux disent d'abord l'écart, l'arrachement ; mais la partition est vite brouillée, la frontière est poreuse ou illusoire. Gagnés par la sauvagine ou ensauvagés tels des loups, les humains ont en partage avec la vie animale une semblable pente sombre – voire une agressivité prédatrice. Pourtant, la proximité des hommes et des bêtes peut aussi, *a contrario*, se présenter sur un versant solaire. Dans l'éclat de leur surgissement, les figures animales disent alors la beauté crue du monde et sont à l'écrivaine d'*Histoires* des leçons. Ainsi, si chez Marie-Hélène Lafon l'écriture semble d'abord se tenir à l'orée du monde ensauvagé pour raconter les bêtes dans des veillées, à la lueur d'une flamme de culture affrontée à la nature qui la cerne, le récit se révèle travaillé de l'intérieur par des pulsions que rien ne saurait mieux dire que les métaphores animales¹⁶⁵⁴.

c. Présents du totémisme

En disant sans ambages ce que les mouvements de l'écriture et des bêtes ont de mimétique, Marie-Hélène Lafon touche à la question du totémisme. Si les présences animales disent en leurs grouillements les inquiétudes qui travaillent intimement l'humanité, et que dans les marges elles édictent la fragilité de la césure entre hommes et animaux, elles participent de fait par ailleurs d'une pensée sacrée du monde. L'en-deçà et l'au-dedans qu'habitent les bêtes en leurs fourmillement ont leurs pendants en un au-delà et un au-dessus. Remarquablement, les idoles ont de fait chez Pierre Michon forme de bêtes, les Grands Dieux de la cosmogonie de l'auteur sont comme aux polythéismes aztèques et égyptiens des figures bestiales qui parlent de séduction et de répugnance. Ainsi, si « Dieu est un chien¹⁶⁵⁵ », il est probable que la religion de l'écrivain des *Onze* soit peu ou prou un totémisme animal, et qu'il faille penser l'homme avec les bêtes. Le *totémisme* de Laurent Mauvignier est quant à lui tout entier articulé aux croyances animistes : l'écrivain devine dans l'ailleurs sauvage un monde peuplé d'esprits aux formes animales, et entrevoit la vérité symbolique qui escorte cette pensée. Des jungles de Thaïlande aux hauts plateaux Kirghizes, ses personnages pressentent dans l'obscur des présences cachées tandis que les métamorphoses qu'opère l'imaginaire à partir d'un tatouage ou d'une peinture figurent par deux fois dans l'œuvre des *esprits familiers* qui proclament un possible retour aux temps originels de l'union. Yûko et Ida, personnages féminins à la force d'âme très remarquable, ne sont pas pour rien associées au cerf ; si Guillermo entrevoit une

¹⁶⁵⁴ Tout comme chez Pierre Michon, qui use cependant pour sa part plus spécifiquement des images de la chasse.

¹⁶⁵⁵ Pierre Michon, *Les Onze*, *op. cit.*, p. 73.

couronne de bois s'élevant vers le ciel en d'innombrables ramifications et qu'Ida se voit aux côtés d'un cerf à la blancheur immaculée, c'est qu'il est un savoir obscur que les symboles énoncent en d'étranges visions. De la prénance d'un rapport sacré aux animaux l'œuvre de Jean Rouaud est également témoin. Il y a certes peu de bêtes dans le *Livre des origines* : le récit familial gravite autour d'un univers urbain et la présence animale, rare, est domestiquée. Un chien soudain ensauvagé ainsi que des oiseaux animent pourtant ce monde des commencements, et Joseph escorte dans la mort douce ou l'exécution brutale ces figures en lesquelles mimétiquement il se réfléchit. Aussi, c'est surtout dans le personnage de frère-Cheval que Jean Rouaud illustre le système totémique : à la manière des chamans dépeints par Mircea Éliade, le peintre embrasse dans les formes suscitées un *devenir-animal*.

1. Dieu est un chien

On trouve chez Pierre Michon une véritable pensée totémique, soit dans la transfiguration de figures animales en déités, ou l'animalisation des dieux. Cette pensée du totem relie l'ordre du monde à la figuration d'une bestialité tutélaire et première¹⁶⁵⁶. Aussi, dans *Les Onze*, le lecteur interpellé est identifié à un des jeunes limousins qui survivent aux fléaux des maladies et du pénible travail d'excavation du canal ; dans sa cruauté le dieu de l'écrivain est aux hommes un principe d'accablement, une malédiction d'asservissement : « Et si Dieu est un chien, vous avez peut-être licence d'être vous-même un chien à son image, de grimper le talus, de jeter à terre, de trousser et forcer, et de saillir sans façon à la mode des chiens¹⁶⁵⁷. » À la cruauté du maître d'ouvrage du chantier, Corentin la Marche, qui place les ouvriers en servitude, répond la bestialité du fils œdipien qui se saisit fantasmatiquement de l'épouse entrevue sur la rive du canal et subitement désirée : « vous sentez dans vos braies l'émotion¹⁶⁵⁸. » Ici l'auteur superpose, ainsi que Freud en son essai¹⁶⁵⁹, l'élan œdipien et la scène de l'origine. En outre l'évocation figure les personnages sous les traits de chiens, et affine tout à la fois le père symbolique et le fils œdipien à cette figure bestiale totémique ; c'est en effet une des lois énoncées par S. Reinach dans son *Code du totémisme* paru en 1900 que : « Les membres d'un clan totémique se croient souvent apparentés à l'animal totem par le lien d'une

¹⁶⁵⁶ L'écrivain s'essaie même dans *La Grande Beune* à la mise en scène d'une remarquable inversion : « si les rennes avaient pu concevoir un dieu ou un démon ils l'auraient prié et pensé là, calendérique et imparable. », Pierre Michon, *La Grande Beune, op. cit.*, p. 48. Ce démon, ce sont « des hommes tout en haches », *ibid.*, p. 49. embusqués, et qui dans le goulot de la vallée prélèvent un tiers du troupeau comme en un sacrifice rituel.

¹⁶⁵⁷ Pierre Michon, *Les Onze, op. cit.*, p. 73.

¹⁶⁵⁸ *Ibid.* p. 72.

¹⁶⁵⁹ Sigmund Freud, *Totem et tabou, op. cit.*, 2009.

descendance commune¹⁶⁶⁰. » L'hypothèse totémique se trouve ainsi corroborée par le travail de la métaphore qui installe dans le récit la règle de filiation. Partant, d'autres prescriptions du code établi par Reinach se manifestent dans l'écriture de Pierre Michon. Aussi du cerf qui dans les *Vies minuscules* apparaît cerné d'un triangle rouge sur un panneau au bord de la route, et nous est donné comme « fictif, fossile ou divinisé¹⁶⁶¹. » Trace littéraire, vestige d'un temps reulé ou dieu d'un monde à l'animisme revivifié, la figure est au fronton du territoire comme une enseigne tribale ; c'est la huitième règle du code Reinach : « [n]ombre de clans font figurer des images d'animaux sur leurs enseignes et sur leurs armes ; nombre d'hommes les peignent sur leurs corps ou les y impriment par les procédés du tatouage¹⁶⁶². » Dans *La Grande Beune*, Jean le pêcheur tient son talent d'un lien privilégié avec le sacré. S'il sait où baigne la carpe-cuir, c'est parce-que : « Quand on a vu le grand Esturgeon on sait où sont les autres, il vous l'a dit en rêve »¹⁶⁶³ ; c'est la onzième règle du totémisme énoncée par Reinach : « Les animaux totems annoncent l'avenir à leurs fidèles et leur servent de guides¹⁶⁶⁴. »

2. Les esprits familiers

On trouve pareillement dans l'œuvre de Laurent Mauvignier de ces animaux totems qui sont aux humains davantage que des bêtes. Ainsi, dans *Continuer*, le premier geste par lequel les chevaux entrent dans le récit, c'est celui d'un baptême¹⁶⁶⁵. Par la suite, progressivement apprivoisés, *Starman* et *Sidious* se lient avec Sybille et Samuël si bien que le texte va jusqu'à proclamer, au-delà de la partition usuelle, qu'il est entre humanité et animalité une essence en partage, ce qui ouvre le champ d'une compréhension entre les hommes et les chevaux :

« Maintenant, une sorte de compréhension intime s'est imposée entre eux, ils se retrouvent chaque matin avec plaisir. Les chevaux hennissent, manifestent qu'ils sont heureux, chevaux et humains se comprennent et réagissent pareillement. Samuel a trouvé un lien avec son cheval – il chevauche Starman –, comme si ce dernier était devenu plus qu'un cheval, ou qu'il était devenu *enfin* un cheval, c'est-à-dire un être vivant avec lequel on peut échanger, partager au-delà de son animalité [...]»¹⁶⁶⁶.

¹⁶⁶⁰ *Ibid.*, pp. 229-230.

¹⁶⁶¹ Pierre Michon, *Vies minuscules*, *op. cit.*, 1996.

¹⁶⁶² Sigmund Freud, *Totem et tabou*, *op. cit.*, p. 229.

¹⁶⁶³ Pierre Michon, *La Grande Beune*, *op. cit.*, p. 88.

¹⁶⁶⁴ S. Freud, *Totem et tabou*, *op. cit.* pp. 229-230.

¹⁶⁶⁵ « [...] il avait fallu négocier pour repartir avec deux chevaux magnifiques qu'il avait été chargé de baptiser, ce qu'il avait fait, Starman et Sidious, à cause d'une chanson de Bowie et de Star Wars. », Laurent Mauvignier, *Continuer*, *op. cit.*, p. 74.

¹⁶⁶⁶ Laurent Mauvignier, *Continuer*, *op. cit.*, pp. 90-91.

Cette proclamation n'est pas qu'occurrence incidente, elle participe d'une représentation du monde qui travaille l'ensemble du livre et, au-delà, l'ensemble des figurations de l'ailleurs dans les textes de l'auteur. Édicter le champ d'un partage entre les bêtes et les hommes, c'est déjà souscrire – au Kirghizistan qui est le « pays des Chevaux Célestes¹⁶⁶⁷ » –, à une pensée animiste. De fait, Samuël sait que dans le campement il se situe dans un espace où indistinctement les esprits et les bêtes viennent visiter les hommes : « Il entendra comment la nuit vit autour d'eux, comment des animaux viennent les épier – car ici, il le sait, c'est le territoire des animaux, mais c'est peut-être aussi celui des esprits¹⁶⁶⁸. » Les pratiques chamaniques attestent en effet de ce que les espaces sauvages – forêts ou hauts plateaux – sont propices aux esprits¹⁶⁶⁹ et l'Asie où se rendent Alec et Jaycee est peuplée en ses jungles d'esprits aux formes animales :

« Tout le monde avait ri et ils avaient parlé plusieurs fois, le soir, des esprits qui habitent la jungle, des morts qui viennent vous voir à la tombée de la nuit et vont nager dans les sources turquoise, sous le regard des animaux – quand les esprits eux-mêmes ne sont pas devenus des tigres et des singes¹⁶⁷⁰. »

En dépit du rire qui voudrait tenir à distance la culture animiste, le monde recèle un fond de nuit peuplé d'esprits qui prennent volontiers des allures de bêtes. Mircea Éliade relève ainsi que dans les cultures chamanes nordiques et orientales « [...] la plupart [des] esprits familiers et auxiliaires ont des formes animales¹⁶⁷¹. » Aussi, dans la transe, il est donné au chaman d'expérimenter un *devenir-animal* – « Les chamans tchouktches et esquimaux se transforment en loups, les chamans lapons deviennent loups, ours, rennes, poissons, le *hala* semang peut se transformer en tigre [...]¹⁶⁷². » – dont la valeur symbolique est celle d'un retour vers le temps des commencements, où s'établissait une union primitive. La « vision » de l'esprit¹⁶⁷³, en tant qu'expérience mystique, est alors *retrouvailles*. Par la métamorphose le chaman s'unit à son *animal-totem*¹⁶⁷⁴ et rétablit le temps originel d'avant la scission : « Chaque fois qu'un chaman

¹⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 75.

¹⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 101.

¹⁶⁶⁹ « Les magiciens andamanais se retirent dans jungle pour obtenir cette « vision ». », Mircea Éliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Éditions Payot, 1951, 1968, rééd. 1998, p. 83.

¹⁶⁷⁰ Laurent Mauvignier, *Autour du Monde*, *op. cit.*, p. 305.

¹⁶⁷¹ « [...] la plupart de ces esprits familiers et auxiliaires ont des formes animales. », Mircea Éliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, *op. cit.*, p. 86.

¹⁶⁷² *Ibid.*, pp. 88-89.

¹⁶⁷³ « Ce qui explique l'extrême importance de la « vision des esprits » dans toutes les variétés d'initiations chamaniques, c'est que « voir » un esprit dans ses rêves ou en état de veille est un signe certain qu'on a obtenu en quelque sorte une « condition spirituelle », c'est-à-dire qu'on a dépassé la condition humaine profane. », *ibid.*, p. 83.

¹⁶⁷⁴ Non pas au sens freudien mais dans l'ordre des pensées chamaniques qui associent spirituellement un animal à son chamane en tant qu'*esprit familier*. *Ibid.*, pp. 85-86.

arrive à participer au mode d'être des animaux, il rétablit, en quelque sorte, la situation qui existait *in illo tempore*, dans les temps mythiques, lorsque la rupture entre l'homme et le monde animal n'était pas encore consommée¹⁶⁷⁵. »

Par deux fois, chez Laurent Mauvignier, des visions fantasmatiques donnent à entrevoir des personnages avec leur *esprit animal* et lors de ces deux occurrences – pour Yûko dans le Japon d'*Autour du Monde* comme pour Ida au cœur de la nuit – c'est le cerf qui est identifié comme animal-totem. L'énergie que Guillermo perçoit en Yûko (qui de fait réchappera du *tsunami*) est d'abord associée à la force d'un monstre marin avant que lui ne vienne à l'esprit, pour figurer la force d'âme de la jeune femme, l'image d'un cerf majestueux : « [...] un grand cerf impérieux avec des bois immenses qui couronnent son crâne et s'élancent dans des ramifications invraisemblables, et à chacun de ses pas, une touffe d'herbe et de fleurs naît, s'épanouit et meurt en quelques secondes¹⁶⁷⁶. » À la faveur de l'imaginaire de Guillermo, la pensée animiste éveillée par le dessin d'un tatouage touche au merveilleux. Esprit d'une nature surgie avec son évocation et aussitôt évanouie, le cerf que Guillermo entrevoit s'adjoit, tel le dieu Faro, une constellation symbolique très positivement valorisée : « [...] où convergent le lumineux, le solaire, le pur, le blanc, le royal, le vertical, attributs et qualités qui, en fin de compte, sont ceux d'une divinité ouranienne¹⁶⁷⁷. » De fait, de la royauté que sacre sa gigantesque *couronne* à la verticalité de l'élanement des bois déployés en des ramifications innombrables, et jusqu'à la fertilité profuse d'une végétation que ses pas suscitent miraculeusement, l'animal, ainsi que le dieu, cumule tous les signes de la force vitale. De lui naît l'*arbre aérien* – « [...] force évidente qui porte une vie terrestre au ciel bleu. »¹⁶⁷⁸, « Sourde, lente, invincible poussée ! Conquête de légèreté [...]. »¹⁶⁷⁹ – et sous lui la terre est fécondée. Donnant à voir au sol et au ciel l'herbage et le feuillage, le réseau des images que Laurent Mauvignier met en place affirme en outre la contiguïté du végétal et de l'animal, et fait du cerf, en sa force évidente de procréation, une sorte d'esprit du printemps¹⁶⁸⁰. L'évocation travaille toute entière à rebours des valeurs de l'eau noire – profondeur sombre et inquiétante morbidité – édictant la force de Yûko et annonçant dans l'ordre du symbolique que celle-ci triomphera du péril.

¹⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 89.

¹⁶⁷⁶ Laurent Mauvignier, *Autour du Monde*, *op. cit.*, p. 24

¹⁶⁷⁷ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 163.

¹⁶⁷⁸ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, *op. cit.*, p. 266.

¹⁶⁷⁹ *Ibid.*

¹⁶⁸⁰ Cf. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, pp. 339 et suivantes.

Aussi, l'animal d'*Autour du monde* revient dans *Histoires de la nuit*. Avec un symbolisme cette fois-ci plus clairement orienté vers la lumière, c'est la force d'Ida qui trouve à se dire dans la peinture fantasmatique d'un gigantesque cerf blanc :

« Occupant une grande partie de l'espace du tableau dont les dimensions auraient été comme multipliées par l'âge de la jeune fille, il y aurait eu un immense cerf blanc – les taches blanches du faon se seraient répandues et auraient envahi tout le pelage de l'animal, les bois eux-mêmes seraient blancs, ça existe, pourquoi pas [...] ¹⁶⁸¹. »

La toile décrite est imaginée par Ida à partir d'un tableau de Christine reçu en cadeau et qui figure une jeune fille – un double, « [...] cette petite fille qui aurait pu être elle ¹⁶⁸². » – et un faon. De manière remarquable, l'imaginaire d'Ida opère deux métamorphoses : plus âgée, la jeune fille a fait grandir la surface du tableau et avec lui le cerf qui y est figuré ; le faon a fait don de son immaculée blancheur qui s'est propagée jusqu'au bout des bois. Le gigantisme et la blancheur complètent l'inventaire des attributs symboliques de la puissance du dieu créateur ouranien et viennent proclamer – dans une vision magique qui fait de la peinture une des *techniques expérimentales de l'extase* ¹⁶⁸³, et au moment même où le drame s'engage le plus nettement dans sa pente de violence – qu'Ida doublée de son *esprit familier* ouranien, est celle qui sera à même, au terme du récit, de (re)commencer le monde.

3. Cérémonies

Il n'est que rarement fait mention des bêtes dans le *Livre des origines* de Jean Rouaud. Le travail sur les figures familiales met principalement en scène l'espace domestique aux prises avec l'Histoire et n'ouvre que peu le champ aux présences animales. Il est pourtant une scène remarquable des *Hommes illustres* qui raconte la découverte par la famille en visite sur le site de Carnac d'un cadavre d'oiseau : « son petit corps décharné, le cou dénudé comme si la mort lui avait ôté son cache-col, une taie bleutée sur l'œil, le bec entrouvert, ses pattes vermicelles repliées comme l'armature d'une ombrelle délicate ¹⁶⁸⁴. » Toute l'évocation incline vers la figuration de la beauté fragile de la dépouille, et tend à signaler la perfection minuscule de l'oiseau. Présence gracile et gracieuse, vulnérable et mise à nue, l'oiseau mort est drapé par l'écrivain dans l'habit raffiné d'une élégante portant cache-col et ombrelle. Quand

¹⁶⁸¹ Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, *op. cit.*, p. 543.

¹⁶⁸² *Ibid.* p. 542

¹⁶⁸³ Mircea Éliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, *op. cit.*

¹⁶⁸⁴ Jean Rouaud, *Des Hommes illustres*, *op. cit.*, p. 62.

Joseph entreprend de mettre en terre la dépouille, c'est avec une délicatesse de circonstance, ainsi :

« [...] [il] creusa à l'endroit indiqué un trou profond comme un poing, découpa un rectangle de carton dans son paquet de cigarettes, le glissa sous le corps de l'oiseau et déposa le tout dans la petite fosse avec les précautions d'un représentant en porcelaine. Maintenant que les cigarettes étaient en vrac dans sa poche, il préleva le papier argenté qui les enveloppait et, luxueux linceul, en couvrit la petite victime¹⁶⁸⁵. »

Le raffinement et la douceur des gestes paternels mirent la fragilité de l'oiseau. Le tombeau minuscule se double d'un cercueil miniature et précieux bricolé avec un paquet de cigarettes – carton et papier argenté. En ce double emboîtement, ce rituel des enveloppements gigognes, Joseph témoigne d'un rapport sacré au corps de l'animal : « Il y a dans les pratiques de l'inhumation, et même dans celles de la double inhumation, une intention de conserver au maximum la dépouille charnelle, un certain respect pour la chair ou la relique osseuse [...]»¹⁶⁸⁶ ? » La claustrophilie de Joseph répond à la vulnérabilité de la dépouille qui appelle le sanctuaire de l'enveloppement double.

En outre, par association, le récit de la mise en terre du cadavre de l'oiseau déclenche la réminiscence de la mort du dernier chien de la famille – un berger allemand du nom de Varus. C'est pourtant là un tout autre versant du portrait paternel qui nous est donné, puisque c'est d'une balle entre les deux yeux, dans le fond du jardin, que le chien est tué pour avoir mordu¹⁶⁸⁷. La brutalité de la mise à mort de Varus répond frontalement à la violence du chien lui-même. Joseph est ainsi dépeint en Janus biface aux douceurs de représentant en porcelaine et aux brutalités de bourreau.

Si ces deux évocations de Joseph se rapportent plus à du mimétisme qu'à un véritable totémisme, on trouve sous des traits francs trace d'une osmose entre l'homme et l'animal dans

¹⁶⁸⁵ *Ibid.* p. 63.

¹⁶⁸⁶ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 271.

¹⁶⁸⁷ Dans l'œuvre de Laurent Mauvignier aussi des chiens sont mis à mort. De *Des Hommes* à *Histoires de la nuit*, la violence déferle d'abord sur les bêtes, et singulièrement sur les chiens. Le chien de Chefraoui est le premier à subir une brutalité qui à travers lui se tend vers son propriétaire : « Parce-que Feu-de-bois avait saisi un objet, une planche, un outil, quelque chose de lourd qu'il n'aura pas regardé au moment de frapper et de frapper jusqu'à ce qu'en lui la colère rebondisse et s'amuse de se voir tant excitée, régalée, récompensée, enfin, une si longue attente et l'animal bientôt inerte, couché, plutôt prostré dans la neige, dehors, juste devant le tas de bois. », [Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, *op. cit.*, p. 63.]. Au commencement de la troisième partie de *Des Hommes*, lors d'une scène de fouille dans un village en Algérie, la guerre trouve pareillement dans le chien sa première victime [« Et des chiens qui aboient. Puis un coup de feu. On sursaute. Des chèvres. Un chien, quelqu'un a abattu un chien. », *ibid.*, p. 138.] et dans *Histoires de la nuit* c'est d'abord Radjah qui est mis à mort par Bègue à l'écart, dans l'étable : « [...] la main a plongé dans la gorge du chien et Radjah a fini de s'effondrer sur la dalle de ciment, les forces l'ont abandonné, il a geint encore, lentement, de plus en plus doucement, comme des pleurs d'enfant, des plaintes, puis rien, quelques spasmes, l'étonnement, la surprise et la douleur, la gueule en sang recouverte de l'ivresse de la viande, et lui, une masse effondrée parce que les pattes ont flanché, le corps abattu sur le côté, la tête cognée contre le ciment. », Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, *op. cit.*, 145.

La Splendeur escamotée de frère Cheval. Dans ce récit préhistorique, le peintre est comme projeté dans les dessins d'animaux portés aux parois des grottes, si bien qu'il devient pour un temps la forme suscitée : « Il vit en elles [les mains d'or]. Peindre, c'est, le temps d'un trait, être celui qu'on peint. C'est ce qui importe¹⁶⁸⁸. » Ainsi que le chaman que nous évoquions dans notre propos consacré à Laurent Mauvignier, le peintre de Jean Rouaud engage tout son être dans ce qui est une cérémonie sacrée au cours de laquelle il devient lui-même – par transfert – le *totem* : « [Les mains d'or] officient. Elles accompagnent le mouvement même de la vie du monde. Elles offrent cette part du monde qui ne se trouve nulle part ailleurs et qui est l'incarnation de leur imaginaire¹⁶⁸⁹. » Déplacé métonymiquement dans les mains qui peignent, le peintre est projeté dans la figure qu'il épouse : le rythme du trait est celui-là même de la cavalcade, la fluidité d'une ligne est grâce d'une course, le rythme du travail est commandé par l'effroi d'être proie, ou la joie de se mouvoir.

La figure animale est donc à l'humain une forme où se mirer, voire une figure où s'inventer. Aussi, en dépeignant la naissance de l'art sous les traits d'un homme descendu dans la grotte pour éprouver dans son geste le sens de son nom – frère Cheval –, Jean Rouaud inscrit son récit dans le système du totémisme – qui partage avec les cérémonies chamaniques la croyance d'une hérédité commune des humains et des animaux. De fait, dans *Totem et tabou*, Sigmund Freud s'appuie sur les travaux d'A. Lang¹⁶⁹⁰ pour démontrer que le système du totémisme repose sur la croyance d'une hérédité en partage, d'une commune origine de l'homme et de l'animal qui ayant même nom ont même sang, même lignage :

« Le nom d'un homme est une partie constitutive primordiale de sa personne, peut-être un morceau de son âme. Le fait de porter le même que l'animal ne pouvait qu'amener les primitifs à supposer qu'il existait entre leur personne et l'espèce animale en question un lien mystérieux et significatif. Quel autre lien que la parenté par le sang pouvait alors entrer en ligne de compte¹⁶⁹¹ ? »

La peinture rupestre qu'on trouve chez l'écrivain participe de ces cérémonies qui rejouent dans les danses et les cris les scènes primordiales, se souviennent : ainsi qu'un chaman, frère cheval épouse la gestuelle et les chants des bêtes, se glisse dans l'enveloppe animale, se projette dans la présence bestiale¹⁶⁹².

¹⁶⁸⁸ Jean Rouaud, *La Splendeur escamotée de frère Cheval*, ou *Le secret des grottes ornées*, *op. cit.*, p. 124.

¹⁶⁸⁹ *Ibid.*

¹⁶⁹⁰ A. Lang. *Secret of the totem*, Londres, 1905. Cité par S. Freud.

¹⁶⁹¹ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, *op. cit.* p. 244.

¹⁶⁹² Cf. « Pour la circonstance les membres du clan portent des déguisements qui les font ressembler au totem ; ils l'imitent par les sons qu'ils émettent et par leurs mouvements comme s'ils voulaient faire ressortir l'identité qui existe entre eux et lui. », Sigmund Freud, *Totem et tabou*, *op. cit.*, p. 287.

Chez Pierre Michon les personnages habitent les récits comme une tribu révéralent ses idoles aux formes de bêtes, dans un totémisme filant d'un livre à l'autre le lien magique, tantôt fertile et tantôt funeste, qui les unit ; cependant que l'œuvre de Laurent Mauvignier devine dans les lieux sauvages la présence cachée des *esprits familiers*. De l'ailleurs où s'épanchent les croyances animistes aux visions subitement surgies dans *Histoires de la nuit*, le monde a son versant caché, et certains personnages ont un *animal-totem* qui dit avec toute la force des symboles le pouvoir de (re)création dont ils sont dotés. La semblance des hommes et des bêtes travaille également les textes de Jean Rouaud. *Des Hommes illustres* dit à travers la description des gestes de Joseph le mimétisme des hommes et des animaux qui se réfléchissent comme en miroir ; et l'évocation de la préhistoire est prétexte à faire figurer frère Cheval en peintre habité par le totémisme, lui qui prend le nom d'un animal et qui tel un chaman officiant se projette dans les images thériomorphes peintes aux parois des grottes.

c. Symboliques de la chasse¹⁶⁹³

C'est enfin dans les récits des chasses que les œuvres qui composent notre *corpus* déploient avec netteté les images des (re)commencements. De fait, soit qu'elle rejoue la scène primitive ou soit qu'elle mette en scène la quête d'absolu, la chasse est affaire de symboles : les rituels qui la commandent, les victimes qu'elle élit comme les trajectoires qu'elle engage sont hautement signifiants. Ainsi, aux valeurs totémiques s'adjoint l'idée de *tabou*, et la lecture que Jean Rouaud fait de la chasse à courre s'affilie à la pensée freudienne. Les tableaux des chasses peints au XVIII^{ème} siècle annoncent aux yeux de l'écrivain la fin de la royauté, puisque Jean-Baptiste Oudry – à l'image des peintres de la préhistoire – porte à ses toiles le *massacre* du roi des forêts comme le souvenir du meurtre originel – et l'annonce de la décapitation à venir. Aussi, la chasse participe de l'évocation d'un monde dynamique et clivé entre prédateurs et

¹⁶⁹³ Dans son analyse du *Pays sous l'écorce* de Lacarrière, Anne Simon relève que le texte et la traque ont un même mouvement en partage. Soit qu'elle l'engage sur ses traces ou soit qu'elle en fournisse la métaphore, l'échappée de l'animal est solidaire de l'élan du récit : « [...] si l'humain ne peut rejoindre l'animal [...] c'est que l'animal, être inspirant autant qu'inspiré, se définit précisément comme échappée et esquive. Fixer l'animal est le rôle du naturaliste ; en évoquer les fuites et les retraits est le rôle du romancier. Cette échappée n'est pas l'antonyme de la rencontre, de la complicité, du partage : mais l'impossibilité de constituer l'animal comme objet et partant de « coller » à lui constitue l'arrière-plan fondateur du genre romanesque quand il décide d'appeler à lui ces bêtes qui ne cessent de lui envoyer des signaux [...]. », Anne Simon, « La zoopoétique, une approche émergente : le cas du roman », Benhaïm, André, Simon, Anne Simon, avec la collaboration de Valy, Sabrina, *Zoopoétique. Des animaux en littérature moderne de langue française*, Revue des sciences humaines, n°328, Presses Universitaires du Septentrion, 2018, pp. 15-16.

proies. Dans cette tension s'énonce avec vivacité la quête que constitue l'écriture, autant que la violence atavique du monde dépeint sous son jour le plus cru. Il en va ainsi de l'œuvre de Pierre Michon dans laquelle les connotations d'élan et de force sont remarquablement récurrentes. Le galop des étalons comme le piqué des rapaces témoignent d'une tendance énergique à l'emballement, au point que la figuration animale prend chez l'auteur les traits d'une représentation armée : un attelage est un *bélier* enfonçant les portes du texte, un bec une flèche à même de transpercer sa prise. Outre ces évocations qui associent les animaux à un imaginaire de la vitesse et du tranchant, Pierre Michon ne dédaigne pas de figurer la force par des apparitions massives, telles celle d'un éléphant. L'équivalence entre le geste scriptural et le vol du gerfaut, comme celle entre l'Éléphant et la Littérature permet à l'auteur de représenter les forces à l'œuvre dans la genèse du récit. Les images de la chasse endossent en outre chez l'auteur une dimension érotique : la possession sexuelle s'énonce avec un bestiaire qui l'accompagne ou la symbolise.

1. Chasses à courre

À l'inventaire des chasses que l'on trouve dans *La Splendeur escamotée de frère cheval*, il n'y pas que les courses préhistoriques et les pièges à mammouths : on trouve mention de rites plus récents. La mise à mort du cerf – le *roi* de la forêt – lors d'une chasse à courre, est pour l'auteur évocatrice de la guillotine à venir ; ainsi Jean Rouaud apparente-t-il la révolution – qui fait tomber la tête du roi – à la mise à mort tribale du *chef de la horde*, et l'animal royal équivaut au souverain lui-même dans la chasse qui anticipe ou répète la scène originelle, et révolutionnaire. À cet autre point de convergence de l'art pictural et de l'Histoire qu'est le XVIIIème siècle, Jean Rouaud évoque de fait en ces termes l'œuvre de Jean-Baptiste Oudry :

« Encore, quoi, cinquante ans, et nous voilà en janvier 1793 avec le « massacre » présenté au peuple de la tête du souverain ? Autrement dit, qu'est-ce qu'il peint vraiment, Oudry, quand il 'exécute' sur sa toile le roi de la forêt ? Qui est-ce qu'il fait tomber de son trône ? Quelle couronne abat-il ? Et que ressentait Louis XV en découvrant le tableau ? Quel regard portait-il ensuite sur ses chiens, sur ses gens ? Est-ce que Jeanne-Annette Poisson, devenue marquise de Pompadour, cherchait à le détourner par les moyens de l'amour d'un funeste présage pour sa dynastie ? Jeannette, membre d'une cinquième colonne temporelle sapant le corps du roi¹⁶⁹⁴ ? »

La mort du cerf est donnée comme l'anticipation de celle du roi. *Le corps du roi* n'est pas ici, ainsi que dans le livre éponyme de Pierre Michon, le corps dynastique qui échappe aux

¹⁶⁹⁴ Jean Rouaud, *La Splendeur escamotée de frère Cheval*, ou *Le secret des grottes ornées*, op. cit., p. 150.

affaires du temps mais une tête à couper, un *chef* à tuer¹⁶⁹⁵. Le *sape* du corps royal ordonné par la marquise de Pompadour divertit mal du sombre pressentiment qu'au contraire il commence d'accomplir : la couronne doit tomber puisque les fils assemblés la réclament en partage. Aussi, le repas des veneurs actualise les rites du temps de la préhistoire : la mise à mort de l'animal-roi – de l'animal-père – est fête et cérémonie, tandis que la peinture commémorant la chasse érige celle-ci en rite sacré, faisant tableau de la scène originelle. L'interdit du braconnage n'est dès lors pas tant privilège de bouche que défense du *tabou* ; tout braconnage dégraderait le rite symbolique en simple appétit du corps :

« [...] l'animal totem est vraiment le substitut du père, et c'est sans doute avec cette donnée que s'accordait la contradiction qui veut qu'il soit interdit de le tuer en temps ordinaire et que sa mise à mort se transforme en fête, qu'on tue l'animal et le pleure¹⁶⁹⁶. »

2. Le texte et sa proie

Comme chez Jean Rouaud pour qui elle se mêle du *corps du roi*, la chasse est chez Pierre Michon un actif répertoire de symboles. Quand l'écrivain du *cycle des origines* s'essaie à lire les signes portés aux toiles des peintres, l'auteur de *Corps du Roi* s'attache quant à lui à mettre en scène des chasses qui symbolisent son lien à l'écriture. Au tableau du père primordial mis à mort auquel le peintre substituait un cerf, Pierre Michon préfère – des becs qui font prises aux éléphants massifs – les figurations animales de la puissance et du tranchant.

Ainsi les oiseaux de proie sont une part conséquente du bestiaire de l'auteur. Dans le texte consacré à Muhammad Ibn Manglî, l'écrivain se fait l'exégète d'une phrase extraite d'un traité de chasse qui décrit le faucon gerfaut : « Quand il bat large, il est démesuré ; quand il se repaît, il fait vite ; quand il frappe, il met à mal ; quand il donne du bec il tranche et quand il fait prise, il se gave¹⁶⁹⁷. » Dans son article sur « La mise à mort », Fabrice Humbert repère à juste titre la place centrale de la phrase dans le texte et signale la force du tropisme mortifère qu'elle recèle¹⁶⁹⁸. L'énumération de chaque action de l'oiseau engage un mode parfait de son exécution qui lui est syntaxiquement accolé, si bien que le gerfaut devient l'image du prédateur absolu : aucun écart, aucun interstice entre la volonté et l'accomplissement, entre l'intention et son achèvement. Ce tranchant du bec de l'oiseau s'inscrit du reste dans un fil métaphorique

¹⁶⁹⁵ « Le repas totémique, peut-être la première fête de l'humanité, serait la répétition et la commémoration de ce geste criminel mémorable qui a été au commencement de tant de choses [...]. », Sigmund Freud, *Totem et tabou*, *op. cit.*, p. 290.

¹⁶⁹⁶ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, *op. cit.*, pp. 288-289.

¹⁶⁹⁷ Pierre Michon, *Corps du roi*, *op. cit.*, p. p.49.

¹⁶⁹⁸ Fabrice Humbert, « La mise à mort », Préclaire (Florian) et Castiglione (Agnès) (éds.), *Pierre Michon : naissance et renaissances*, *op. cit.*

fortement valorisé : chez Pierre Michon, de la *hache* confiée par Faulkner à la parole *tranchante* de l'abbé Théodelin, l'*acéré* est un mode vertueux de la langue, et l'écriture s'affilie volontiers à l'image d'une chasse¹⁶⁹⁹. *Moby Dick* cité dans « Le père du texte¹⁷⁰⁰ » fournit au thème son paradigme explicite¹⁷⁰¹. La prégnance de la métaphore est telle qu'elle affecte également le portrait de Lilas Blanc, qui au seuil des « Grands Dieux » fournit l'entame – et l'*entaille* de l'œuvre : « Ses éperons de turquoise déchirent les flancs de quatre cents éléphants de guerre qui sont dans le Capricorne : qu'ils chargent et la terre sera cette orange plantée sur une défense blindée de fer¹⁷⁰². » La charge du ce dieu du panthéon archaïque de l'écrivain est une variante hyperbolique de la chasse ; l'enflement numérique du troupeau et le gigantisme animal (accru d'autant par l'image d'une terre ramenée aux dimensions d'une orange), ainsi que la défense aiguillée de son blindage métallique, figurent la puissance démiurgique du dieu au commencement du monde et de l'écriture – puisqu'ouvrant le texte qui sera dans la généalogie de l'œuvre dépeint comme « [l]e portail invisible des *Vies minuscules*¹⁷⁰³. », le portrait de Lilas Blanc joue en quelque manière la fonction d'*incipit* de l'*incipit*.

Aussi, les éléphants qui chargent dans le cosmos fantasmatique de l'auteur s'affrontent à leur double inversé, solitaire et tutélaire – celui que Faulkner contemple dans *Corps du Roi* face à l'objectif : « Appelons ce qu'il voit l'éléphant¹⁷⁰⁴. » Endossant les caractères contraires d'une puissance immobile, l'éléphant de Faulkner est ce à quoi l'écriture s'affronte : le mutisme, le Père solitaire et tout-puissant¹⁷⁰⁵.

3. La curée

Enfin, il y a chez Pierre Michon une séduction de la traque, voire une érotique de la chasse. Le même gerfaut qui surgit au centre de *Corps du roi* apparaît ailleurs au poing des femmes dans *Abbés* : « Elles chassent au grand oiseau, autour ou gerfaut, ceux qui tuent le daim,

¹⁶⁹⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰⁰ Pierre Michon, *Trois auteurs*, *op. cit.*, p. 81.

¹⁷⁰¹ Laurent Mauvignier use également de la référence pour dire l'imaginaire héroïque de l'écriture. Dans *Autour du Monde*, c'est Vince qui s'imagine son frère Mitch sous les traits d'Achab : « Pendant des années il a cru que son frère c'était comme le capitaine Achab et qu'il ne renoncerait jamais à chasser la baleine blanche, le monstre marin – car l'Amérique foudroie les monstres fabuleux au fond des océans et au-delà des mers, et même la mort n'arrête pas les grands hommes d'Amérique. », Laurent Mauvignier, *Autour du Monde*, *op. cit.*, p. 344.

¹⁷⁰² Pierre Michon, « Les Grands Dieux », *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 25.

¹⁷⁰³ Cf. Agnès Castiglione, « Le livre à venir », *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, et « Le portail invisible des *Vies minuscules* », Préclaire (Florian) et Castiglione (Agnès) (éds.), *Pierre Michon : naissance et renaissances*, *op. cit.*

¹⁷⁰⁴ Pierre Michon, *Corps du roi*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁷⁰⁵ Ailleurs c'est Hugo-crocodile, dont les suiveurs sont frêles poissons-pilotes.

dans les clairières proches de l'abbaye où Emma veut bien les conduire¹⁷⁰⁶. » Alors, lorsqu'Emma décide de lancer l'hallali, désignant aux veneurs Ermengarde, ceux-ci :

« [...] lâchent les chiens et l'oiseau, ils courent. Ermengarde fuit vers l'abbaye, elle y est presque, les cottes grises à ses trousses, mordue aux jarrets par les chiens de Syrie, l'autour cherchant ses yeux. Elle s'effondre, tous usent d'elle sous les murs mêmes de l'abbaye, longtemps¹⁷⁰⁷. »

Le supplice infligé par les animaux est un prélude au rapt sexuel des veneurs : les dents qui mordent et les serres qui fouillent tourmentent et torturent – Sade¹⁷⁰⁸ n'est pas loin, ni Victor Hugo¹⁷⁰⁹. La scène fait en outre écho à *La Grande Beune*, récit dans lequel la figure d'Yvonne apparaît ainsi qu'Ermengarde suppliciée¹⁷¹⁰. Yvonne porte sur son corps la marque nette des sévices de son amant. Parce qu'elle met brutalement au jour la chair comme une proie : « [l]a mise à nu, 'mise en œuvre de l'attraction et du désir', ne va pas sans cruauté¹⁷¹¹ ». Ainsi la représentation de la scène sexuelle est-elle chez Pierre Michon un spectacle cru et cruel, et l'écrivain de *La Grande Beune* vivifie son écriture en inscrivant la scène du désir dans un rituel aux relents de chasse médiévale. L'apparition d'Yvonne se superpose fantasmatiquement à celle d'un renard capturé par des enfants :

« [...] c'était bien un renard, suspendu par les pattes à la mode ancienne ou sauvage, et on ne savait pourquoi par ce moyen transporté à travers le froid. La bête était évidemment morte, la grosse touffe abandonnée de sa queue balayait les pieds des enfants, pesamment rousse sous le ciel vert¹⁷¹². »

¹⁷⁰⁶ Pierre Michon, *Abbés*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁷⁰⁷ *Ibid.*

¹⁷⁰⁸ Cité dans *Les Onze*, Sade participe d'une érotique dans l'œuvre Pierre Michon, *cf. intra*. Première partie : les fils de l'œuvre, 2. Le Monde dans le giron de la mère, a ; le monde des femmes, 2. Sadisme.

¹⁷⁰⁹ Dans son article intitulé « L'aigle du casque » [*Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*], Tiphaine Samoyault évoque le texte de Victor Hugo que Pierre Michon cite régulièrement et qui entre en singulière résonnance avec l'extrait précédemment cité :

« Il se mit à frapper à coups de bec Tiphaine ;

Il lui creva les yeux ; il lui broya les dents ;

Il lui pétrit le crâne en ses ongles ardents

Sous l'armet dont le sang sortait comme d'un crible,

Le jeta mort à terre et s'envola terrible. », Victor Hugo, *La Légende des siècles*.

¹⁷¹⁰ « [...] effleurant la joue d'un pétale abject, la marque épaisse, boursoufflée de sang noir et plus meurtrière qu'un cerne, plus mâchée que ses lèvres, que laissent avec éclat les fouets Pierre Michon, *La Grande Beune*, *op. cit.*, p. 41

¹⁷¹¹ Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus, nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, collection « Le temps des images », 1999, pp. 25-26.

¹⁷¹² Pierre Michon, *La Grande Beune*, *op. cit.*, p. 39.

La figure du renard est largement identifiée comme un des motifs majeurs de l'œuvre de Pierre Michon¹⁷¹³ : exhibée par des écoliers – nabots formant une assemblée clanique de fils, paradant à l'orée d'un bois avec la dépouille de l'animal –, le renard est un symbole de désir et de mort. Outre que le texte autorise à lire dans cette scène les signes d'une évocation virile¹⁷¹⁴, le narrateur confère à la dépouille une dimension sexuelle féminine, si bien que le renard devient à ses yeux Yvonne possédée :

« Mais dans cette cérémonie 'd'un autre âge' qui se joue au fond des forêts entre la bête carnassière¹⁷¹⁵ et ses 'chasseurs nabots' que tout déprécie [...] il y a plus : le saccage et comme la profanation de la beauté que d'ailleurs le narrateur explicite qui parle de 'scélératesse' et de 'fabliau obscène' (p. 39). En effet, ce que le renard rend manifeste, c'est 'la chair vaincue et dévastée d'Yvonne' (p. 45) que tout désigne comme 'une belle victime' (p. 40)¹⁷¹⁶. »

Le texte se déploie comme le récit d'un fantasme : lié au bâton sur lequel on le porte, garrotté, offert dans la nudité de son poil roux¹⁷¹⁷, le renard le cède à l'image hallucinée d'Yvonne. Figurée suspendue au bâton en lieu et place de la prise des nabots, ainsi *troussée* – si bien que d'elle comme de Marianne le narrateur pourrait déclarer qu'il : « [...] lui fi[t] tenir des postures insensées¹⁷¹⁸ » – la buraliste nous est donnée, tout comme la première amante, par le truchement de la vision d'un corps désarticulé jusqu'à l'obscénité.

On l'imagine aisément, garces d'azur *plumées* ou oiseaux *mangés*¹⁷¹⁹, les femmes du *Roi du bois* subissent peu ou prou pareils sévices dans l'enceinte secrète du palais cependant que dans le texte consacré à Watteau, les Agnès et les Élisabeth en robes bleues déambulent sous un ciel sale, l'aigrette de plumes comme une « aile de volaille tuée », les bas blancs dans

¹⁷¹³ On peut évoquer, parmi d'autres, le texte de Maylis de Kerangal, « Sous le signe du renard », *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*

¹⁷¹⁴ Le motif de la castration est prégnant dans l'image de cette « queue » « abandonnée », et le meurtre du renard est peut-être aussi celui du père. Les signes d'une allusion phallique confluent et concordent. L'empreinte laissée avec éclat au cou d'Yvonne est l'œuvre d'un fouet : c'est la marque ostensible, visible et virile, de l'amant ; et Pierre Michon souligne, dans la fiche « renard » préparatoire à son récit : « L'extrémité de sa queue, où elle s'effile – blanc ou noir dans la (petite ?) espèce, dite charbonnière- s'appelle le fouet... », Pierre Michon, « Fiche rédactionnelle pour *L'Origine du monde*, – Renard ». *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, *op. cit.* dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 194. On pourrait ajouter aux indices d'une telle lecture l'illustration dans l'édition Folio de 2008, *La perte de la virginité* de Gauguin représentant une femme nue couchée avec autour du cou un renard lui posant la patte sur la poitrine.

¹⁷¹⁵ Le renard.

¹⁷¹⁶ Agnès Castiglione, « Le sentiment géographique dans *La Grande Beune* de Pierre Michon », *Siècle 21* n°12, *op. cit.*, p. 30.

¹⁷¹⁷ Pierre Michon, *La Grande Beune*, *op. cit.*, p. 44.

¹⁷¹⁸ Pierre Michon, *Vies minuscules*, *op. cit.*, p. 171.

¹⁷¹⁹ Les images du festin orgiaque affectent également l'évocation de Watteau : « [...] un vieillard douteux pour la dernière fois se repaissant de chairs peintes [...] », Pierre Michon, *Maîtres et serviteurs*, *op. cit.*, p. 83.

« l’herbe boueuse¹⁷²⁰ ». Aussi, si d’un livre l’autre la prose de Pierre Michon file l’image du renard ou de l’oiseau mis à mort, c’est que l’écriture s’ordonne selon une poétique du déplacement dont la métaphore de la prise animale est l’attribut le plus manifeste.

En outre, Maylis de Kerangal met l’accent sur la valeur de la scène de *La Grande Beune* comme *récit des origines*. La lecture freudienne affilant le spectacle du renard au complexe œdipien proposée plus haut s’accorde ainsi également avec le référent contique dans une poétique crue aux accents de récit tribal, et aux fonctions de mythe fondateur :

« Ces énergies, ces mannes primitives, ce sont la chair et les bois, le sexe et la mort, l’innocence et la cruauté, l’enfance rurale, la présence des contes, et dans ces contes, la figure du renard. Tout cela très élémentaire, à l’image des constituants d’un sol et dans le même temps, tout cela prenant dans ces pages valeur de cosmogonie [...]. »¹⁷²¹

La « fiche renard » préparatoire au récit confirme la prégnance de ces aspects *primitifs* dans la genèse du texte. De fait, le travail de l’écrivain prend par endroits la forme d’une compilation aux allures d’enquête ethnologique : on trouve clairement les signes d’un totémisme : « – ... (Sibérie) des crânes de renard fixés à des tambours¹⁷²². », et, plus, loin ceux d’un récit cosmogonique : « La mythologie chinoise (je n’invente pas), a le renard céleste à neuf queues¹⁷²³. ». Ainsi, dans sa chasse des premiers temps¹⁷²⁴, le chapitre III de *La Grande Beune* compile les traits du récit des commencements :

« Si le chapitre III de *La Grande Beune* se donne selon moi pour une cosmogonie, c’est qu’il y a présence du mythe, activation des vieux récits, mise en circulation de figures symboliques, le tout ressaisi dans ces énergies premières, et que c’est là, dans ce mouvement, que se forme la langue du roman¹⁷²⁵. »

¹⁷²⁰ *Ibid.*, p. 63.

¹⁷²¹ Maylis de Kerangal, « Sous le signe du renard », *Cahier de L’Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 204.

¹⁷²² Pierre Michon, « Fiche rédactionnelle pour *L’Origine du monde – Renard* », *Cahier de L’Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 194.

¹⁷²³ *Ibid.*

¹⁷²⁴ En outre : « [...] l’écriture remonte par paliers beaucoup plus loin, jusqu’à l’âge du renne et littéralement jusqu’au Déluge qu’actualise d’un bout à l’autre la météorologie diluvienne de la fiction. » Agnès Castiglione, « Un chant de noms propres », *Cahier de L’Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 187.

¹⁷²⁵ Maylis de Kerangal, « Sous le signe du renard », *Cahier de L’Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *Cahier de L’Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 204.

En son tableau spectaculaire et édifiant, la chasse rejoue pour Jean Rouaud la scène primitive et anticipe le *massacre* du roi. Dans l'équivoque du geste parricide et du *tabou* qui le frappe, le monde consomme sa sauvagerie et commence la société des humains. Chez Pierre Michon la chasse a également à voir avec les (re)commencements du texte et du monde. Dans son article intitulé « Lascaux et l'écriture faite de bêtes »¹⁷²⁶, publié dans le recueil *Pierre Michon, La Lettre et son Ombre*¹⁷²⁷, Ann Jefferson pointe de fait le lien privilégié des animaux avec l'origine : « [...] plus on remonte vers le passé, plus la présence des bêtes s'impose, légendaires ou autre »¹⁷²⁸. Au fil de la remontée aux sources de la création, l'inventaire du bestiaire s'enrichit, s'étoffe. L'imaginaire préhistorique si prégnant dans *La Grande Beune* est le cadre le plus manifeste de cette contiguïté entre passé lointain et figures bestiales¹⁷²⁹, et la chasse y prend l'allure d'une vaste métaphore de la création littéraire, ou y rejoue la scène primale du désir.

¹⁷²⁶ Dans son article (« Lascaux et l'écriture faite de bêtes », *Pierre Michon. La Lettre et son ombre*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, textes réunis par Pierre-Marc de Biasi, Agnès Castiglione et Dominique Viart, Paris, *op. cit.*), Ann Jefferson montre l'intrication chez Pierre Michon de l'art scriptural et de l'art pariétal. La réflexion sur l'articulation entre genèse de l'art, du texte et du Monde aboutit à faire de la figure animale le nœud symbolique qui les lie. La bestialité condense ainsi violence et vitalité. La réflexion critique prélude en quelque sorte à la déclaration de l'écrivain : « On peut appeler Lascaux tout art qui nous confronte brutalement à ce que d'autres temps ont appelé les dieux : c'est-à-dire ce qui est massivement beau, violent et inconceptualisable quoique flagrant. Ce qui se dresse face à nous, nous ressemble et n'est pas nous. Oui, c'est bien le sacré, la bête et le dieu sous la même figure, la figure terrible – la terreur. », Pierre Michon, « Le sacré, la bête et le dieu », entretien avec Oriane Jeancourt Galignani, *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 329.

¹⁷²⁷ *Pierre Michon. La Lettre et son ombre*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, textes réunis par Pierre-Marc de Biasi, Agnès Castiglione et Dominique Viart, Paris, *op. cit.* Dans cet ouvrage, un autre article est centré sur cette même question des figures animales, celui de Yann Mevel : « Pierre Michon et la bête humaine ».

¹⁷²⁸ Ann Jefferson, « Lascaux et l'écriture faite de bêtes », *ibid.*, p. 291.

¹⁷²⁹ Pierre Michon explicite d'ailleurs lui-même que les animaux sont la ligne de force majeure du récit, ce à partir de quoi celui-ci s'érige et autour de quoi il s'organise : « [...] j'avais l'idée d'un récit, *L'Origine du monde*, dont les héros véritables, ceux qui gouvernaient toute l'organisation imaginaire, devaient être ce que Lévi-Strauss a appelé des animaux « bons à penser » : un renard, des carpes, une grue, un cheval tartare. » Pierre Michon, « Le Grand Esturgeon », *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, dirigé par Agnès Castiglione et Dominique Viart avec la collaboration de Philippe Artières, *op. cit.*, p. 200.

CONCLUSION : PRÉSENT DU MONDE

La littérature française au présent – telle que l’illustrent les quatre écrivains qui forment notre *corpus* – se révèle donc prendre le monde à bras-le-corps : elle questionne sur tous les fronts l’énigme du commencement et embrasse sous toutes les formes les figures d’un univers saisi dans la grâce et les revers de son aube. Dans cette entreprise elle retrouve les figures d’ascendants mythiques et invente les formes propres de son avènement, elle épouse les représentations archaïques de l’espace et du temps et renouvelle les gestes de son implication, elle rencontre les imaginaires élémentaires et les ravive dans la poétique fertile de ses réseaux d’images inédites, enfin elle se souvient du mouvement des astres, de la vie des choses et de la présence des bêtes qui disent ensemble le moyen et la difficulté d’être au monde et questionne avec eux les modalités d’un *éthos* contemporain.

Ainsi épouse-t-elle les grands systèmes de représentation de l’origine qui placent au seuil de la création la tension constituée par l’entité double et sexualisée du couple formé par le Père fondateur et la Mère génitrice ; au centre, l’enfant-Monde écartelé se découvre pour sa part du côté du Récit. Le roman familial littéraire contemporain réitère très remarquablement en ses silhouettes esquissées ou ses figures obsédantes le paradigme du père tout-puissant subitement absenté, amputé, et il déplore aux côtés des fils esseulés l’abandon et l’incomplétude. C’est que l’éclatante puissance ouranienne du père fondateur le cède vite au portrait éclaté : soit qu’ils se révèlent Janus aux deux visages ou emprunts de violence atavique, les pères qu’on trouve chez Jean Rouaud, Pierre Michon, Marie-Hélène Lafon et Laurent Mauvignier se caractérisent le plus souvent par ce qui chez eux fait défaut. Alors, immanquablement, pères et fils se mirent de part et d’autre d’une blessure ouverte qu’il leur faut partager : l’orphelin du *Livre des origines*, le narrateur de Pierre Michon et le fils dont l’Histoire nous est contée par Marie-Hélène Lafon vont semblablement claudiquant tandis que chez Laurent Mauvignier l’infirmité est nichée au cœur même des voix dont l’empêchement, échu en l’héritage, est tant bien que mal mis en partage. Pourtant, comme l’illustre avec force Marie-Hélène Lafon, l’écriture sait aussi en ses détours et ses ruses nicher la conjuration au cœur de ses symboles. Dans le travail poétique de ses noms l’écrivaine loge ainsi une sorte de parade si bien qu’aux insuffisances premières répondent des figures secondes comme autant de pères possibles.

Ce que les femmes des récits qui composent notre *corpus* proclament quant à elles d’emblée, c’est la scission d’avec les hommes – non l’union. Dans le champ des écritures

d'aujourd'hui, le Monde ne naît pas d'heureuses épousailles mais d'entités clivées, solitaires, affrontées. Pas d'étreinte heureuse ni d'opportune complémentarité mais au contraire une autarcie actée et une puissance d'engendrement qui se revendique autonome. Le désir et le plaisir des femmes est hors de portée des hommes, condamnés à l'impuissance ou à la violence. Mais le versant féminin de l'origine du monde n'est pas moins inquiet que son pendant viril. En regard de la faille du père, les mères semblent quant à elles menacer le monde naissant de l'abondance de leur désir, de l'ampleur de leurs corps, de l'ardeur de leurs appétits. Si le monde échu est aussitôt marqué au sceau du manque paternel, il apparaît, sur l'autre versant, susceptible de s'abolir dans les rets de femmes arachnides ou les ventres surabondant de mères dévorantes. Pourtant, tout comme il est des pères possibles susceptibles en leurs noms de relancer les filiations rompues, il est des mères heureusement fertiles capables d'engendrer des langues et de faire échec à l'horizon de finitude que le crépuscule offre au monde. Par elles advient le miracle du temps revenu et la suture des pans d'un monde démembré : la vieille métaphore du tissu inlassablement repris irrigue ainsi de sa vérité symbolique l'œuvre de Jean Rouaud comme la puissance à même de mettre en échec le travail de la mort et d'aboutir magiquement les bords éloignés du temps, cependant que chez Laurent Mauvignier les personnages féminins incarnent sobrement la grandeur qu'il y a à résister au temps comme force d'érosion. L'écriture se découvre avec cette force de relance qui est l'apanage des femmes une frappante sororité : c'est qu'elles s'originent toutes deux dans un même mouvement insurrectionnel devant l'iniquité faite à la vie et ont en partage une pareille croyance magique dans la faculté de conjurer le pouvoir mortifère du temps ; ou une semblable patience dans l'inlassable reprise d'un même motif.

Au milieu, l'enfant-monde est à coup sûr le *sujet* du Récit contemporain. Mariant le *clairon* et les *patenôtres*, abîmés dans le gouffre ouvert de part et d'autre par les figures affrontées et désastreuses du couple originel, les fils et les filles ont maille à partir avec la langue et ses pouvoirs. On les voit baragouiner tant bien que mal en des éclats de langues étrangères une langue neuve et juste, s'ébahir de la puissance évocatoire des contes et découvrir dans les récits préhistoriques en forme de pantomime une force plus vive que celle du chef de la horde. Toutes ces histoires d'enfants qui se découvrent dans et par la langue sont autant de paraboles édifiantes ou de vastes métaphores qui disent, chacune à sa manière, la puissance de surgissement de la fable. En regard de ces enfances du récit, les écrivains d'aujourd'hui composent tout un spectre de formes narratives et de modes d'énonciation spécifiques : ils se dédoublent, usent aux seuils de leurs livres comme d'un mot de passe du *on* qui installe à couvert des voix dont l'origine est incertaine – soit qu'elle émane d'une identité indistincte ou

qu'elle se dissolvent dans la pluralité d'une communauté –, ils superposent les réécritures – ordonnant alors le récit de soi comme un palimpseste avoué aux strates multiples –, floutent à dessein les signes référentiels en mettant un nom pour un autre, exhibent dans l'éclatant hyperréalisme de plans serrés l'éclatement d'un monde qui ne peut se dire que dans l'éclatement de la langue lui-même. Autant d'ubiquités et d'obliquités qui toutes disent le dérobement de l'origine première comme la tentative sans cesse réitérée de son saisissement, autant de preuves aussi de la présence d'une littérature qui très activement se recrée au prisme de l'énigme de la création.

Les écritures contemporaines narrent un monde pris en son commencement dans l'état d'un temps tragique et d'un espace douloureusement circonscrit : c'est que l'angoisse domine les représentations de l'Histoire et du territoire tous deux pris dès leur avènement dans le geste de la chute ou de l'étrécissement. Tropisme pour le temps de la Terreur et Terreur du temps qui tue, hantise de voir la fin *d'un* monde – celui de l'enfance en terre paysanne – et la fin *du* Monde sous les traits apocalyptiques de la violence sans frein des guerres industrielles du XX^{ème} siècle, irrémédiable chute des corps et désastre programmé des lignées : tout conflue et concorde chez les quatre auteurs qui forment notre *corpus* pour dénoncer l'imparable pouvoir mortifère du temps et ne présenter comme horizon que l'image eschatologique d'un gouffre sans fin. Il en va pareillement de l'espace : l'abâtardissement de banlieues sans âme et sans nom, le cul-de-sac d'un chemin de grève ou les lacis labyrinthiques de l'errance sont autant de pièges qui marquent la géographie au sceau de l'impasse.

Pourtant, à la droite ligne qui fait courir le monde à sa perte la littérature substitue un riche éventail de figures – spirales et courbes – à même de conjurer les forces accablantes du temps tragique. Domestiqué par les rites, sacralisé, le temps n'est plus dès lors ce qui tue mais ce qui peut être sauvé par le texte – et l'écriture de l'Histoire devient un moyen de se faire *contemporain* ; pareillement, l'enclave peut se reverser en royaume pour peu que l'île soit habitée comme un *milieu* – dans la grâce d'un être-au-monde ressaisi, l'épiphanie de se tenir parmi les *choses vertes* – ou que l'Écart, dans l'épreuve de la séquestration, s'édifie peu à peu en bastion où résister. Habitants de maisons cosmiques découvertes aux confins du monde ou de retraites situées au centre exact de l'univers, les personnages qui peuplent notre *corpus* savent, par les marques symboliques et sacrées qu'ils apposent à l'espace, convertir les aires périphériques en centres.

À ses limites et ses confins, l'espace-temps est aussi affaire de noms et de signes, d'écritures. Témoin l'attention des écrivains aux toponymes, l'inscription de leur volonté

démiurgique dans les paysages – le canal de Loire creusé dans *Les Onze* –, ou la langue inventée pour renommer la ville – le Paris de Marie-Hélène Lafon. Les signes font également déborder le temps. Le passé loge ses éclats au cœur du présent tout comme l'Histoire ne se défait pas de l'ombre portée sur elle par ce qui la précède. Ainsi la littérature contemporaine se caractérise-t-elle par une singulière attention à la *préhistoire* : tout à la fois ce qui datant d'avant l'Histoire constitue son pendant affronté – parce qu'illisible faute d'écriture –, et ce qui forme le portail magique de celle-ci – le moment même de la naissance des signes dans une langue faite de bêtes, ou l'imparable *incipit* à partir de quoi l'histoire se déploie sans effort.

Puisqu'appartenir à l'espace et au temps est affaire d'écriture, l'écrivain ne saurait être au monde sans questionner ce qui se joue de l'*éthos* de sa langue. Par l'élection de ses personnages, le choix de ses postures et le travail de ses mots, les auteurs d'aujourd'hui redéfinissent ainsi les modalités de leurs implications. Les écrivains qui composent notre *corpus* ont choisi d'écrire les marginaux : la galerie de portraits qu'égrènent Marie-Hélène Lafon, Laurent Mauvignier, Pierre Michon¹⁷³⁰ et Jean Rouaud est d'une même famille d'humbles ; et c'est à leurs côtés que les auteurs se tiennent : côte-à-côte dans la guerre, fraternellement, au corps-à-corps, parmi la foule ou depuis la solitude. Les langues s'inscrivent en regard de ces postures : elles disent dans leur sèche humilité la modestie de vies mutilées, dans le morcellement de discours aboutés l'abîme du silence qui grève l'existence, ou dans la tension entre illettrisme et absolu l'écartèlement majuscule des vies minuscules.

Nous avons aussi souligné la part très active des images élémentaires dans les écritures d'aujourd'hui. Saisi dans le prodige de sa formation, le monde nous est ainsi livré comme ce qui s'ordonne selon la partition des matières, la spécification des substances. Au chaos indémêlable de l'origine succèdent le feu franc dont la flamme altière va s'élevant, l'air clair dans quoi déployer le geste d'une volonté, la terre droite et fertile où faire naître un empire, l'eau limpide et miraculeuse des sources. Parmi d'autres dont nous nous sommes essayés à dresser l'inventaire, ces attributs que l'imaginaire prête aux matières font signe vers le pan de création heureuse, de pouvoir démiurgique, de volonté franche que recèle la littérature d'aujourd'hui. Elles disent en regard de l'épuisement qui la travaille la très vivace force poétique d'une littérature qui se revivifie au terreau des substances et puise aux archaïques structures anthropologiques de l'imaginaire le sang neuf de ses images. On trouve là, pêle-mêle, un trésor de figures qui déploient l'éventail d'un monde naissant – feu baptismal et foyer où

¹⁷³⁰ Outre les humbles, Pierre Michon se singularise au sein de notre *corpus* par l'écriture de vies d'hommes illustres.

tisonner la pâte du monde qui lève, bleu du ciel et Vent-Arbre, lac solaire et chrysalide de l'eau, cavernes et terre-peinture –, et livrent en retour d'actives métaphores de l'écriture elle-même.

Pourtant cette célébration conjointe des forces démiurgiques à l'œuvre dans le Monde et dans le texte ne va pas sans son pendant d'angoisse vive, son miroir inversé. Comme elle s'abîme parfois dans l'impouvoir et la colère, l'écriture sonde en sa poétique douloureuse les images infinies de ses tourments : vertiges d'un ciel trop grand, pesanteur d'un monde poisseux, anéantissement dans un feu qui consume, ou noyade dans l'eau noire. Elle rejoint alors le tréfonds de l'origine sombre et inquiète, et touche, du Chaos à l'Apocalypse, aux deux extrémités qui endossent les valeurs symboliques apparentées d'un monde aboli – soit dans l'indistinct qui le précède, soit dans le magma qui le conclue.

Enfin la littérature au présent est indubitablement une littérature de la présence au monde : dans l'attention portée au jour et à la nuit, le parti-pris des choses et la place très remarquable accordée aux animaux, les écrivains qui forment notre *corpus* signalent tous la tension éminente à l'œuvre dès l'origine entre l'harmonie d'un être-au-monde solairement apparu et le sentiment profondément disruptif d'advenir par la césure. L'univers se déploie de fait dans un chromatisme tendu en clair-obscur, où s'affrontent les ténèbres nocturnes qui sont de la mort le royaume, et le zénith éclatant qui lie la force solaire aux attributs jupitériens. Mais la nuit n'est pas que la négation du jour ; elle est tout aussi bien son antichambre – une nuit-ventre qui est un envers où échanger la mort pour la vie et qui porte les germes de l'aube, ou une nuit étoilée aux mille soleils épars.

En outre, les objets qui figurent pêle-mêle dans les livres de notre *corpus* figurent eux aussi la dichotomie entre harmonie et fracture. Sur le versant premier – soit qu'ils répliquent en leur microcosme l'univers macrocosmique ou soit qu'ils épousent les corps de leur forme parfaite – ils symbolisent l'origine et figurent les désirs. Ainsi de l'établi et des objets isomorphes, des vêtements aux couleurs signifiantes et du Palais classique, de la clef ouvrant la pièce interdite et du chaudron primitif : autant de choses qui édictent l'accord de l'objet et du sujet. Mais à revers le cadeau refusé, le théorbe crevé, la noix creuse et la figurine évidée mettent en exergue ce qui obstinément échappe. Désaccordés, les êtres et les choses trahissent l'imparable dissonance de l'univers qui dès après l'origine se refuse ou ne se donne que dans l'incomplétude, par éclats. Enfin il est des objets qui conjuguent en leur sein même l'ambiguïté ; ceux-là portent trace et font se souvenir mais dans le même temps ils exhibent la disparition et l'évanouissement. Les objets mémoriels, les photographies et les objets de deuil

offrent ainsi sur leurs deux facettes indissociables l'infini chatoisement de la présence et de l'absence.

Enfin c'est dans les liens remarquables qu'elle tisse avec les animaux que la littérature contemporaine énonce avec une force singulière son tropisme pour la question de l'origine et du commencement. Ainsi le bestiaire de l'angoisse est-il très remarquablement représenté. Les bêtes qui grouillent – araignées et vermine, animaux thériomorphes, espèces qui sentent la sauvagine – trahissent les mouvements régressifs de psychés qui remontent à l'origine comme au moment de la vie larvaire tandis qu'*a contrario* il est de nobles formes animales – Grand Esturgeon, dauphins qui dansent, cerf apparu en lisière de bois – dont la grâce du mouvement laisse entrevoir les forces démiurgiques à l'œuvre au commencement de l'univers sous les traits d'une parfaite puissance d'ordonnement cosmique. Plus encore, la littérature d'aujourd'hui réactive une pensée totémique et conjoint l'humanité, le sacré, et l'animalité. Métaphore de l'écriture ou scène symbolique du parricide, la chasse achève de souligner ce que la littérature française au présent a en partage avec les récits de la création. Imageant sa quête ou proclament son homologie avec le récit freudien, elle relie avec éclat l'homme et la bête.

La littérature française contemporaine est une *littérature du début* et une *littérature-monde* – non pas une littérature épuisée qui perdrait de vue l'attrait pour l'étrangeté à se trop regarder et serait dans le seul élan vers le sujet déprise de la matière du monde¹⁷³¹ –, mais bien une littérature qui se caractérise heureusement par : « [...] sa capacité à nous rendre au monde, au présent du monde, au présent qu'est le monde [...] »¹⁷³². » Cette capacité vient pour partie de ce que ce que les écrivains d'aujourd'hui n'ont de cesse de questionner l'origine du Monde au prisme éclaté du contemporain : c'est depuis là que leur écriture déploie avec une si remarquable

¹⁷³¹ Ni non plus une littérature qui se dirait *monde* de par la seule superposition de sa matière à celle d'un ailleurs exotique.

¹⁷³² Bertrand Leclair, « La Littérature, à la fin comme au début », *Fins de la Littérature, Tome 1. Esthétiques et discours de la fin*, op. cit., p. 248. Dans un article qu'elle consacre aux enjeux de l'enseignement de la littérature aujourd'hui, Martine Boyer-Weinmann s'accorde avec Bertrand Leclair. S'appuyant sur un propos de Michel Deguy, celle-ci fait état de ce ressaisissement de la matière du monde et souligne ce que l'écologie poétique recèle de force de renouement entre le sujet et l'univers : « [...] une approche aussi bien théorique que poétique (en acte) de l'écologie poétique peut nous ramener au centre des passions relationnelles entre le sujet vivant et le monde, à la recherche d'un monde commun à partager à partir d'un constat de perte ou de menace pour la survie. [...] l'écologie poétique s'enlève en effet sur un fond de « perte de monde » issu de l'expérience exterminatrice du long XX^e siècle, et de la résilience du langage et de la pensée à inventer des formes ou des figures [...] ». Martine Boyer-Weinmann, « Comment « l'écologie littéraire » peut-elle raviver la relation aux œuvres et à leur transmission ? », *Études de lettres* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 15 mars 2017. URL : <http://journals.openedition.org/edl/617>

créativité ses complexions narratives et stylistiques, ses gestes politiques, ses structures poétiques et ses représentations éthiques.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION : L'ÉTAT DES CHOSES	4
PREMIERE PARTIE : LES ENFANCES DU RÉCIT	10
1. LE PÈRE DES ORIGINES	13
a. Fondations	13
b. Disparitions	17
1. Le Dieu lointain	18
2. Joseph Janus	20
3. Poétique de la quête	21
4. Atavismes	23
c. Symboliques de l'amputation	26
1. Les voix infirmes	27
2. L'Amputation des dieux	28
3. Miroirs	31
4. La boîterie des orphelins	33
d. Conjurations	35
1. Re(m)placer le père	36
2. Le beau père	38
3. Le père du texte	40
2. LE MONDE DANS LE GIRON DE LA MERE	42
a. Le monde des femmes	42
1. Outre-comblées	43
2. Sadisme	46
3. La Fissure et l'androgynie	48
4. Émancipées	50
b. Ogresses	53
1. La prison mère	54
2. Les ventres	56
3. Ogresses et sorcières	56
4. Mo et les femmes	58
c. Relances, reprises, repentirs	59
1. Les commencements de l'art	60
2. Langues mères	62
3. Sauver Anne	64
4. Le Temps des femmes : résister, recommencer	66
3. LE SUJET DU RÉCIT OBLIQUE	69
a. Récits d'enfants	69
1. Le fils marieuse	70
2. Sortir du gouffre	72
4. Contes	75
5. L'animateur d'ombres	76
6. Pulsions de fiction	78
b. Ubiquités et obliquités du récit	81
1. L'un et l'autre : les récits du double.	83
2. Disparitions	84
3. Repentirs	86
4. Fluences génériques	89

5. Hyperréalisme : le Monde éclaté	91
DEUXIEME PARTIE : RÉINSCRIRE LE MONDE DANS L'ESPACE-TEMPS	97
1. PENSER LE TEMPS AU PRESENT	101
a. Visions contemporaines d'un temps tragique	101
1. Terreur du temps	103
2. Le Temps c'est de la mort	104
3. Histoire de la chute	107
4. Terreur de l'Histoire	110
b. Les systèmes du Temps	112
1. Rituels	113
2. Figures du temps	116
3. Les orbites du temps	118
c. L'Histoire déborde du temps	120
1. Présent du passé	121
2. Lascaux : anthropologie de la Terreur	124
3. Préhistoires	125
2. INSCRIRE L'ESPACE	127
a. Espaces de l'angoisse	128
1. Non lieux	129
2. Culs-de-sac	130
3. Zigzager	132
b. Dialectique du centre et de la périphérie	136
1. L'île natale	137
2. La terre du milieu	139
3. De quoi La Bassée est-il le nom ?	141
4. La maison cosmique	143
5. Le lieu nœud, tous les lieux	145
c. Partir	147
1. La mer	147
2. Géographies du retour à l'origine	149
3. Ailleurs	150
4. Les grands travaux	152
3. DES ÉCRITURES IMPLIQUÉES	154
a. Écrire les <i>marginiaux</i>	154
1. Le côté de Guéret	155
2. Typologie des personnages de Laurent Mauvignier	156
3. Vies miniatures	159
b. Écrire <i>côte-à-côte</i>	162
1. Corps-à-corps	163
2. Racismes	164
3. Fraternités	166
c. Les langues impliquées	170
1. Récits de la piétaille	172
2. La guerre à hauteur d'hommes	176
3. Éclats de langues : langues étrangères, langues étranges, silences	177
4. Vies secondes	179
5. Illettrisme	181

TROISIEME PARTIE : LES ÉLÉMENTS POUR RECOMMENCER LE MONDE 185

1. DUPLICITÉ DU FEU	188
a. Enfers du feu	188
1. Un monde en flammes	189
2. Rêverie des incendiaires	193
3. Poétiques de l'enfer	194
4. Ubiquité des feux cosmiques	196
b. Douces brûlures	197
1. Le feu sexuel	198
2. Le feu purificateur	199
c. L'étincelle du commencement	201
1. Recommencer l'amour	201
1. Raviver la flamme	201
2. Le baptême de la maison	202
2. La porte du foyer	203
3. Le feu : naissance, renaissances	203
4. Les feux de la création	206
2. ASPECTS DE LA TERRE	209
a. Édifices	209
1. Pierres	210
2. La séparation	211
b. Terres lourdes et profondes	214
1. Les pays, le dur et le mou	214
1. Racines	214
2. Terres fatales	216
2. Dans la terre	218
1. Lignes de faille	218
2. Décompositions	220
3. La tombe	222
c. Terre et création	223
1. Cavernes	223
1. Le ventre de la maison	224
2. Labyrinthes du temps	227
3. Lascaux	229
2. Terre-peinture	231
1. La palette boueuse	231
2. Peintures : terres de création	233
3. POETIQUES DE L'EAU	236
a. Les eaux tristes	236
1. L'eau noire	237
2. La boue	239
3. Le fleuve noir	241
4. Inondations	242
b. La mêlée élémentaire	245
1. Le Chaos des tranchées	245
2. Le rêve	247
c. L'eau qui génère et mire le monde	248
1. L'eau lumière	249
1. Le lac solaire	249
2. Prismes de l'eau	250

2. Le baptême de l'eau	253
1. Ventres de l'eau	253
2. L'eau lavante	255
3. La chrysalide de l'eau	257
4. L'eau miraculeuse	257
5. L'eau baptismale et le lait	259
3. Musiques de l'eau	261
4. IMAGINAIRES DE L'AIR	263
a. L'air et la poésie du mouvement	263
1. Vent / arbre	264
2. L'oiseau-lyre	265
3. S'envoler	266
4. La flèche	267
b. L'air comme désir : les imaginaires du bleu du ciel	268
1. Le trou bleu	269
2. Aux quatre ciels	271
3. Le bleu du ciel	272
4. Le versant stellaire du ciel bleu	273
5. Les bleus du ciel	274
c. L'air comme esprit : valeurs symboliques de la respiration, du souffle et de l'inspiration	276
1. Respirer	276
2. L'Esprit	277
3. La parole	278
d. L'air comme fatalité : imaginaires de la mort	279
1. L'enfant entre deux ciels	280
2. La poésie des nuages	281
1. <i>Le legato</i> des nuages	281
2. Le ciel-mer	283
3. Vertiges	284
1. <i>Vertigo</i>	284
2. L'air vide	285
QUATRIEME PARTIE : LA SCISSION ET L'APPARTENANCE	288
1. JOUR, NUIT, ASTRES : LES ÉCLATS DU COSMOS	292
a. La nuit noire	292
1. L'eau de nuit	293
2. Rêver Minuit	294
3. La nuit d'encre	296
4. Le négatif d'Anne	298
b. Lumières	300
1. L'encre blanche	301
2. Le héros	303
3. L'apparition	305
c. Le jour est dans la nuit	305
1. Le ventre de la nuit	306
2. Le troc nocturne	308
3. Aubes, crépuscules, étoiles : couleurs du monde	309
4. Miroirs du ciel	312
5. Le clair-obscur	315
d. L'éclat des dieux	317
	390

1. « Les Grands Dieux »	318
2. Le soleil et la mort	319
2. FACETTES DE L'OBJET	321
a. Les objets de l'union	321
1. Architectures	322
2. La clef et le chaudron	323
3. Isomorphismes	326
4. Le créateur d'objets	328
5. Le témoin	329
6. Vestiaire	330
b. Les <i>éclats</i> : objets de la scission	333
1. Le présent	334
2. Le théorbe crevé	335
3. Le faux	336
4. Le retour aux sables	338
c. Les objets bifaces	340
1. Objets mémoriels	341
2. Photographies	342
3. Jaunis	343
4. Objets de deuil	346
3. PRÉSENCES ANIMALES	348
a. Figures de l' <i>animé</i>	349
1. Les deux grouillements	350
1. L'araignée et Le Grand Esturgeon	350
2. La vermine et le silence de l'eau	352
2. Les animaux thériomorphes et l'imaginaire du mouvement	354
3. La Sauvagine	357
b. Les animaux comme vivantes doublures.	359
1. Les cercles concentriques	360
2. Apparitions	361
c. Présents du totémisme	364
1. Dieu est un chien	365
2. Les esprits familiers	366
3. Cérémonies	369
1. Chasses à courre	373
2. Le texte et sa proie	374
3. La curée	375
CONCLUSION : PRÉSENT DU MONDE	380

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus

Marie-Hélène Lafon

- Le soir du chien*, Buchet Chastel, 2001, en poche Points Seuil 2003.
Liturgie, Buchet Chastel, 2002.
Sur la photo, Buchet Chastel, 2003, en poche Points Seuil 2005.
Mo, Buchet Chastel, 2005.
Organes, nouvelles, Buchet Chastel, 2006.
La maison Santoire, Bleu Autour, 2007.
Les derniers Indiens, Buchet Chastel, 2008, rééd. Folio, 2008, 2009.
L'annonce, roman, Buchet Chastel, 2009
Gordana, roman vu par Nihâl Martli, éd. du Chemin de Fer, 2012
Les Pays, roman, Buchet Chastel, 2012
Joseph, Buchet-Chastel, 2014
Histoires, Buchet-Chastel, 2016
Les Étés, éd. La Guépine, 2017
Nos vies, Buchet-Chastel, 2017
Histoire du fils, Buchet-Chastel, 2020
Les sources, Buchet-Chastel, 2023

Laurent Mauvignier

- Loin d'eux*, Paris, Minuit, 1999
Apprendre à finir, Paris, Minuit, 2000
Ceux d'à côté, Paris, Minuit, 2002
Seuls, Paris, Minuit, 2004
Le Lien, Paris, Minuit, 2005
Dans la foule, Paris, Minuit, 2006
Des hommes, Paris, Minuit, 2009
Ce que j'appelle oubli, Paris, Minuit, 2011
Autour du monde, Paris, Minuit, 2014
Continuer, Paris, Minuit, 2016
Histoires de la nuit, Paris, Minuit, 2020

Pierre Michon

- Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984 ; coll. « Folio », 1996.
Vie de Joseph Roulin, Lagrasse, Verdier, 1988.
L'Empereur d'Occident, Montpellier, Fata Morgana, 1989, illustrations de Pierre Alechinsky ; Lagrasse, Verdier, coll. « Poche », 2007.
Maîtres et serviteurs, Lagrasse, Verdier, 1990.
Rimbaud le fils, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre » 1991 ; coll. « Folio », 1993.
Le Roi du bois, Lagrasse, Verdier, 1996 ; coll. « Poche », 2014.
La Grande Beune, Lagrasse, Verdier, 1996 ; Gallimard, coll. « Folio », 2006.
Mythologies d'hiver, Lagrasse, Verdier, 1997.
Trois auteurs, Lagrasse, Verdier, 1997.
Abbés, Lagrasse, Verdier, 2002.

Corps du roi, Lagrasse, Verdier, 2002.
Les Onze, Lagrasse, Verdier, 2009 ; Gallimard, coll. « Folio », 2011.
Tablée, suivi de *Fraternité* (Avant-propos d'Agnès Castiglione), Éditions de L'Herne, coll. « Carnets », 2017.

Jean Rouaud

Les Champs d'honneur, Paris, Minuit, 1990
Des hommes illustres, Paris, Minuit, 1993
Le Monde à peu près, Paris, Minuit, 1996
Pour vos cadeaux, Paris, Minuit, 1998
Sur la scène comme au ciel, Paris, Minuit, 1999

2. Corpus élargi

Marie-Hélène Lafon

Ma créature is wonderful, photographies de Bernard Molins, textes de Marie-Hélène Lafon, Filigranes, 2004.
Cantal, photographies de Pierre Soissons, textes de Benoît Parret, Fabienne Faurie, Marie-Hélène Lafon, *Quelque part sur terre*, 2005.
Album, abécédaire, Buchet Chastel, 2012
Traversée, Créaphis Fondation Facim, 2013
Chantiers, éditions des Busclats, 2015
Flaubert, Buchet-Chastel, 2018

Laurent Mauvignier (sélection¹⁷³³)

Tout mon amour, Paris, Minuit, 2012
Retour à Berratham, Paris, Minuit, 2015
Visages d'un récit, Paris, Capricci, 2015
Une légère blessure, Paris, Minuit, 2016
« Ne rien négliger de ce qui fait notre vie », *Contemporary French & Francophone Studies*, 24, 4, 2020 : "Writing Terrorism", Roger Célestin, Éliane DalMolin & Catherine Brun, (dir.)

Pierre Michon¹⁷³⁴

Vermillon, (photographies d'Anne-Lise Broyer), coédition Verdier et Nonpareilles, 2012.

¹⁷³³ Pour une bibliographie complète des publications de Laurent Mauvignier, et notamment de ses « contributions » – essentiellement des articles critiques parus dans des ouvrages collectifs – on pourra se reporter au travail paru dans Germoni, Karine et Dürrenmatt, Jacques, (dir.), *Laurent Mauvignier*, Paris, Classiques Garnier, 2019 et publié en ligne à l'adresse : <https://classiques-garnier.com/export/pdf/laurent-mauvignier-oeuvres-de-laurent-mauvignier.html?displaymode=full>

¹⁷³⁴ Pour une bibliographie complète des publications de Pierre Michon, et notamment de ses « textes non repris en volumes » et de ses « préfaces », voir le site de l'association des amis de Pierre Michon à l'adresse : <https://www.lesamisdepierremichon.fr>

Jean Rouaud

- Le Paleo Circus*, Flohic, 1996.
Les Très riches heures, théâtre, Minuit, 1997.
Promenade à la Villette, photographies de Yann Arthus-Bertrand, Bernard Baudin, Arnaud Baumann et al., Cité des sciences et de l'industrie / Somogy, 1997.
Cadou, Loire intérieure, Joca seria, 1999.
Régional et drôle, Joca seria, 2001.
Pierre-Marie Brisson. Traces, Somogy, 2001.
Les Corps infinis, illustrations de Pierre-Marie Brisson, Actes Sud, 2001.
Jean Rouaud, *La Désincarnation*, Paris, Gallimard, 2001, rééd. collection Folio, 2002
La Belle au lézard, dans son cadre doré, illustrations de Yan Nascimbene, Albin Michel Jeunesse, 2002.
Pierre-Marie Brisson. Les jeux séculaires. Catalogue d'exposition, texte de Jean Rouaud, Robert Flynn Johnson, Somogy, 2003.
Jean Rouaud, *L'Invention de l'auteur*, Paris, Gallimard, 2004, rééd. « Folio », 2005.
Sage passage à Tanger, aquarelles de Jean Leccia, Domens, 2004.
L'Imitation du bonheur, Gallimard, 2006.
Préhistoires, Paris, Gallimard, 2007, rééd. coll. Folio, 2011.
La Fiancée juive, Gallimard, 2008.
La Femme promise, Gallimard, 2009.
Evangile (selon moi), Ed. des Busclats, 2010.
Comment gagner sa vie honnêtement, Gallimard, 2011.
Une façon de chanter, Gallimard, 2012.
Manifestation de notre désintérêt, Climats, 2013.
Un peu la guerre, Paris, Grasset, 2014, rééd. Le Livre de poche, 2015.
Misère du roman, Grasset, 2015.
Etre un écrivain, Grasset, 2015.
Tout paradis n'est pas perdu, Grasset, 2016.
Stances, Ed. des Busclats, 2017.
La Splendeur escamotée de frère cheval ou le secret des grottes ornées, Grasset, 2018.
Kiosque, Grasset, 2019.
La Constellation Rimbaud, Grasset, 2021

3. Bibliographie critique par auteur

Marie-Hélène Lafon

Ouvrage collectif :

Tensions toniques, Les Récits de Marie-Hélène Lafon, Jean Kaempfer (dir.), Lausanne, Archipel « Essais », 2012, p. 187.

Revue :

Les Moments littéraires, n° 37 : dossier M.-H. Lafon, 2017.

Articles :

Desblache, Lucile, Dogs and women's contemporary fiction in French: abjection vs compassion. Marie-Hélène Lafon's *Le Soir du chien* and Catherine Guillebaud's *Dernière*

caresse, *L'esprit créateur*, University of Minnesota / Johns Hopkins University Press, 2011, 51 (4), pp.73-85. [\(halshs-00697425\)](#)

Posthumus, Stéphanie, « L'habiter écologique et l'imaginaire paysan chez Marie-Hélène Lafon et Michel Serres », *Écopoétiques*, numéro dirigé par Alain Romestaing, Pierre Schoentjes et Anne Simon, *fiXXIon*, Revue critique de fiXXIon française contemporaine, n° 11, décembre 2015.

Renée Ventresque, « Marie-Hélène Lafon, *Joseph* (2014), "Oser Flaubert en sous-texte. *Un cœur simple* en sous-texte dans *Joseph*. Félicité sous Joseph" », *Autour de Vallès*, n° 48, "Écrire le quotidien", Marie-Astrid Charlier (dir.), 2018.

Entretiens (sélection) :

Sylviane COYAULT, « Entretien avec Marie-Hélène Lafon », *Sociopoétiques*, 3 | 2018, mis en ligne le 30 Octobre 2018. URL : <http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=185>

Le pays d'en haut, entretiens, Arthaud 2019.

Laurent Mauvignier

Ouvrages collectifs :

Bertrand, Michel et Bramati, Alberto (dir.), *Écrire le contemporain : sur l'œuvre de Laurent Mauvignier*, Aix-en-Provence, PUP, 2018.

Bikialo, Stéphane et Dürrenmatt, Jacques, (dir.), *Dialogues contemporains, Pierre Bergounioux, Régine Detambel, Laurent Mauvignier,*, P.U. Poitiers, La Licorne, Collection Dialogues contemporains, 2002.

Dürrenmatt, Jacques et Narjoux, Cécile, (dir.), *La langue de Laurent Mauvignier, Une langue qui court*, 2012, Éditions universitaires de Dijon.

Germoni, Karine et Dürrenmatt, Jacques, (dir.), *Laurent Mauvignier*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

Revue :

Relief, volume 6, n°2 : « Laurent Mauvignier et Tanguy Viel. Deux auteurs d'aujourd'hui ». Numéro édité par Christine Jérusalem et Sjef Houppermans, IGITUR / UB Utrecht, 2012.

« La panoplie littéraire de Laurent Mauvignier », *Décapage*, n°43, Paris, Éditions de la Table Ronde, printemps-été 2011.

Articles (sélection) :

« Laurent Mauvignier, l'écriture à hauteur d'homme », *Le Matricule des Anges*, n° 77, octobre 2006.

Barbara, Augustin, « Le roman et la mémoire difficile de la guerre d'Algérie : À propos de Laurent Mauvignier (*Des hommes*) et d'Annelise Roux (*La Solitude de la fleur blanche*) », *Esprit*, n° 368, 2010.

Bernard, Florence, « *Des hommes* de Laurent Mauvignier, un voyage au bout de la nuit », *Elseneur*, n° 29, Presses universitaires de Caen, 2014.

Brendlé, Chloé, « Fables du tourisme. Marie NDiaye et Laurent Mauvignier au pays des préjugés », *Railler aux éclats. La veine satirique de la littérature française contemporaine*,

Denis Saint-Amand & David Vrydaghs David (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes (PUR), coll. " Interférences", 2021.

Capone, Carine, « À qui parler des silences ? Une étude de *Des Hommes*, de Laurent Mauvignier », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n°2 : *Trouver à qui parler*, Wolfgang Asholt et Dominique Viart (dir.), juillet 2011.

Capone, Carine, « Laurent Mauvignier : pour une redéfinition de l'écrivain engagé ? », *RELIEF*, vol. 6, n°2, 2012, pp. 45_58. Disponible à l'adresse : <http://doi.org/10.18352/reflief.792>.

Chouen-Ollier, Chloé, « Laurent Mauvignier ou l'écriture blessée », *Elseneur*, n° 30, Presses universitaires de Caen, 2015.

Crohas Commans, Julie, « L'obscurité entre nous ». Menace et fécondité du silence chez Laurent Mauvignier, *Temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines* : n°5 (2012) : « Lacunes et silences de la transmission. L'héritage à l'épreuve dans les écrits contemporaine », Anne Martine Parent et Karin Schwerdtner (dir.).

Ducas, Sylvie, « Refigurer le temps humain par le récit » : un espace d'invention auctoriale (à propos de *Des hommes* de Laurent Mauvignier), *Études romanes de Brno*, Année 33, n° 1, 2012.

Faerber, Johan, « Des hommes désastrés. Ou l'écriture de la catastrophe comme épreuve critique dans *Autour du monde* de Laurent Mauvignier », *Les écritures francophones de la catastrophe naturelle*, Sylvie Brodziak et Christiane Chaulet-Achour (dir), Effigi, Humana Scientia, La recherche en Actes, 2020.

Faerber, Johan, « L'exception démocratique de l'écriture : Laurent Mauvignier », *L'Exception et la France contemporaine. Histoire, imaginaire et littérature*, Dambre Marc et Golsan Richard J. (dir.), « Fiction / Non fiction XXI », Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010.

Guillet, Anaïs, « Around the World, Around the World, etc. : l'esthétique du flux dans *Autour du monde* de Laurent Mauvignier », Université de Savoie, *Fabula / Les colloques*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4145.php>.

Leclerc, Natalia, « Écrire la "guerre sans nom". *Des hommes* de Mauvignier », éd. Majorano, Matteo, *Écrire le fiel*, Bari, B. A. Graphis, 2010.

Lévy-Bertherat, Déborah, « Mensonge photographique et vérité romanesque (*Des hommes de Laurent Mauvignier*) », *La littérature va-t'en guerre. Représentations fictionnelles de la guerre et du conflit dans les littératures contemporaines*, Reynaud, Maria João, Outeirinho, Maria de Fátima et Domingues de Almeida, José (dir.), Porto, FLUP, 2013.

Martin-Achard, Frédéric, « Figures de l'intériorité dans le roman contemporain (F. Bon, L. Mauvignier, J. Serena) », *Proses narratives en France au tournant du XXI^e siècle*, Les Cahiers du CERACC, n°5, avril 2012.

Martin-Achard, Frédéric, « Voix de faits : vers une « dénarrativisation » du fait divers chez François Bon et Laurent Mauvignier », *Recherches & Travaux*, 92 | 2018, URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/965> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.965>

Mayaux, Catherine, « Regard critique, regard éthique dans *Des Hommes* de Laurent Mauvignier », *Problématique du roman européen 1960-2007*, Catherine MAYAUX et Janos SZAVAI (dir.), collection « Cahiers de la Nouvelle Europe », Paris, Europe, Études Littéraires critiques, L'Harmattan, 2009.

Motte, Warren, « Souvenirs de l'oubli : *Villa Chagrin* de Marie Cosnay (2006), *Ce que j'appelle oubli* de Laurent Mauvignier (2011) et *Peste et Choléra* de Patrick Deville (2012) », *French Forum* 41.1-2, numéro spécial : Résurgence/Oubli, Philippe Met (dir.), 2017.

Napoli, Gabrielle, « Poétiques du témoignage : le retour spectral de l'Histoire comme condition éthique du récit (A. Tabucchi, C. Magris, I. Kertész et L. Mauvignier) », *Roman 20-50*, n°52, décembre 2011.

Piret, Pierre, « Complexes familiaux et dispositifs spatiaux. *Continuer*, de Laurent Mauvignier. », *Zones, passages, habitations. Les espaces contemporains à l'aune de la littérature*, dirigé par Manon Delcour et Émilie Ieven (USL-B), Université Saint-Louis (Bruxelles), 2020.

Rannoux, Catherine, La « corporalisation » du discours : l'exemple de *Loin d'eux* de L. Mauvignier et de *Daewoo* de F. Bon, *Fictions narratives du xxi^e siècle*, Poitiers, *La Licorne*, n° 112, 2014.

Entretiens :

Faerber, Johan, Mauvignier, Laurent, Il y a des livres qui veulent nous soumettre à nos peurs plutôt que de les interroger. Disponible à l'adresse : <http://diacritik.com/2016/09/01/laurent-mauvignier-il-y-a-des-livres-qui-veulent-nous-soumettre-à-nos-peurs-plutôt-que-de-les-interroger>

Murat, Michel, Laurent Mauvignier répond aux questions de Michel Murat, *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 3, 2011, pp. 116-130.
<http://www.laurentmauvignier.net/pdf/Laurent-Mauvignier-répond-aux-questions-de-Michel-Murat.pdf>.

P. David, L. Mauvignier, *Les motifs de Laurent Mauvignier, Entretiens sur l'écriture avec Pascaline David*, Paris, Éditions Diagonales, mars 2021.

Pierre Michon¹⁷³⁵

Ouvrages collectifs :

Compagnies de Pierre Michon, Lagrasse, Verdier-Théodore Balmoral, 1993.

Bachelot, Hugues et Castiglione, Agnès (éds.), « Pierre Michon », *Carnets de Chaminadour*, n°3, 2008.

Benoteau-Alexandre Marie-Ève (éd.), *Pierre Michon, la littérature et le sacré*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2019.

Castiglione, Agnès (éd.), *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Actes du 1er colloque international Pierre Michon, Publications de l'Université de Saint-Étienne, CIEREC, Travaux 105, 2002.

Castiglione, Agnès et Préclaire, Florian (éds.), *Pierre Michon : naissance et renaissances*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007.

Castiglione, Agnès, (éd.), *Pierre Michon. Fictions & Enquêtes*, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2015.

Castiglione, Agnès et Viart, Dominique avec la collaboration de Artières, Philippe (éds), *Cahier de L'Herne Pierre Michon*, n° 120, 2017.

De Biasi, Pierre-Marc, Castiglione, Agnès et Viart Dominique (éds), *Pierre Michon. La Lettre et son ombre*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, textes réunis par, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2013.

Farron, Ivan et Kürtös, Karl, (éds.), *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque*, Berne, Peter Lang, collection « Variations », volume 4, 2003.

Kaempfer, Jean (éd.), *Michon lu et relu*, CRIN, vol. 55, Amsterdam-New-York, Rodopi, 2011.

Volumes :

Audi, Paul, *Terreur de la peinture, peinture de la Terreur. Sur Les Onze de Pierre Michon*, Bordeaux, William Blake and Co, 2015.

Demanze, Laurent, *Pierre Michon. L'envers de l'histoire*, Paris, José Corti, coll. "Les Essais", 2021.

Farron (Ivan), *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*, Genève, Éditions Zoé, 2004.

¹⁷³⁵ Pour une bibliographie exhaustive et régulièrement mise à jour voir le site de l'association des amis de Pierre Michon à l'adresse : <https://www.lesamisdepierremichon.fr>

Farron (Ivan), *L'appétit limousin. Les Onze de Pierre Michon*, Lagrasse, Verdier, 2011.

Mavrakis, Annie, *L'Atelier Michon*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du Texte », 2019.

Pinson (Jean-Claude), *Sur Pierre Michon. Trois chemins dans l'œuvre*, Éditions Fario, coll. « Théodore Balmoral », 2020.

Richard, Jean-Pierre, *Chemins de Michon*, Lagrasse, Verdier, coll. « Poche », 2008.

Viart, Dominique, « *Vies minuscules* » de Pierre Michon, Paris, Gallimard, collection « Foliothèque » n°120, mai 2004.

Revue :

« Dossier Pierre Michon », *Le Matricule des Anges*, n°5, décembre 1993-janvier 1994.

« Dossier Pierre Michon », *La Femelle du Requin*, n°9, été 1997.

« Pierre Michon », *Scherzo*, n°5, novembre-décembre 1998.

Pierre Michon une autolégende, Dossier de la revue des libraires *Initiales*, réalisé par Alain Girard-Daudon, octobre 2003.

« Pierre Michon historien », *Critique*, n°694, mars 2005. Actes de la journée d'étude « Pierre Michon et l'Histoire », sous la direction d'Alain Viala, Paris-Sorbonne, 20 mars 2004.

« Pierre Michon et la fiction autobiographique », *Siècle 21*, n°12, printemps-été 2008.

« Dossier Pierre Michon », *Le Matricule des Anges*, n°103, mai 2009.

« Pierre Michon : *La Grande Beune, Trois auteurs et Abbés* », Laurent Demanze (éd.), *Roman 20-50*, n°48, décembre 2009.

Articles (sélection) :

Bergounioux, Pierre, « Pierre Michon et la littérature passée », *La Cécité d'Homère*, Strasbourg, Circé, 1995.

Bon, François, *Sur le Fausto Coppi de Pierre Michon*, Lagrasse, Verdier, 1998.

Boyer-Weinmann, Martine, « Le Rimbaud de Carjat », *Recherches & Travaux*, 68 | 2006, pp. 87-95.

Castiglione, Agnès, « Les Béatitudes de Pierre Michon », *Le discours religieux, son sérieux, sa parodie en théologie et en littérature*, Beaudé, Pierre-Marie et Fantino, Jacques (éds.), Paris, Éditions du Cerf-Université de Metz, juin 2001.

Castiglione, Agnès, « Pierre Michon, l'autobiographie oblique », *Écriture de soi : secrets et réticences*, Degott, Bertrand et Miguet-Ollagnier, Marie, (éds.), Paris, L'Harmattan, 2001.

Castiglione, Agnès, « L'espace crypté dans *La Grande Beune* de Pierre Michon », *L'Envers du décor : duplicité du paysage littéraire*, Masson, Pierre, (éd.), Nantes, Éditions Pleins Feux, collection « Horizons comparatistes », 2003.

Castiglione, Agnès, « Pierre Michon et Gérard Macé : l'écriture des *Vies* ou le désir de trace », *La Trace entre absence et présence*, Beaudé, Pierre-Marie, Fantino Jacques et Vannier, Marie-Anne (éds.), Paris, Éditions du Cerf-Université de Metz, 2004.

Castiglione, Agnès, « L'Invention des *Vies* : Pierre Michon et la photographie », *Photographie et romanesque*, Méaux, Danièle (éd.), Caen, Lettres Modernes Minard, collection « Études romanesques », n°10, 2006.

Castiglione, Agnès, « Pierre Michon, le Limousin et son double », *L'écrivain et son Limousin. Études sur « L'Appartenir »*, Thomas Bauer (éd.), Presses Universitaires de Limoges, 2013.

Castiglione, Agnès, « Les chasses de Pierre Michon », *Mondes ruraux, mondes animaux*, Alain Romestaing (éd.), Éditions Universitaires de Dijon, collection « Écritures », 2014.

Demanze, Laurent, « Pierre Michon : l'Histoire en personne. Érudition, fabulation, imagination », *Imagination et Histoire*, Panter, Marie (dir.), Enjeux contemporains, Presses universitaires de Rennes, 2014.

Demanze, Laurent, « Paradigme cynégétique et archaïsme artistique : L'«écriture faite de bêtes» de Pierre Michon », *Le regard et la proie*, Études françaises, volume 54, n° 2, 2018.

Léonard-Roques, Véronique, « Le fils prodigue dans *Vies minuscules* de Pierre Michon », *Le Roman contemporain de la famille*, Coyault, S., Jérusalem, C. et Turin, G., (éds.), Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des Lettres Modernes-Écritures contemporaines », 2016.

Préclaire, Florian, « Pierre Michon et l'ombre du père », *Représentations des pères depuis 1945*, Chalet-Achour, Christiane et Roland Michel, (éds), Université de Cergy-Pontoise, CRTF/Le Manuscrit Université, avril 2006.

Préclaire, Florian, « *Les Ménines* de Pierre Michon : voyez comme je me mire dans les yeux de ce roi », *Le Corps à l'œuvre*, sous la direction de Sylvie Brodziak, Paris, éditions Le Manuscrit, coll. Féminin-masculin, 2007.

Préclaire, Florian, « Pierre Bouche d'Or », C. Blanchaud, V. Houdart-Mérot (éd.), *Écritures du secret, « j'avance masqué »*, CRTF, Université de Cergy-Pontoise, Encrage Éditions, Amiens, 2009.

Sheringham, Michael, « Un romanesque de l'archive : Foucault et Michon », *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Dambre, Marc et Asholt, Wolfgang (éds.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011.

Vignes, Sylvie, « Pierre Michon et le « désir de prodige » », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015.

Vignes, Sylvie, « L'Épiphanie selon Pierre Michon », Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, *Pierre Michon, la lettre et son ombre* (P.-M. de Biasi, A. Castiglione et D. Viart, dir.), Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2013.

Vignes, Sylvie, « Avatar de la figure de l'homme sauvage dans la littérature actuelle (Olivier Chateaufort, Sylvie Germain, Pierre Michon) », Cristina Noacco (dir.), *L'Homme sauvage dans les Lettres et les Arts*, Rennes, PUR, 2019.

Wrona (Adeline), « Pierre Michon, le monde en héritage », *Écritures contemporaines*, vol.1, « Mémoires du récit », Dominique Viart (éd.), Minard, Lettres Modernes, 1998.

Entretiens (sélection) :

Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature, Paris, Albin Michel, 2007, Le Livre de Poche, 2010. Réédition augmentée d'un Index, Albin Michel, 2016.

« La foudre et le canon. Entretien avec Pierre Michon », propos recueillis par Thierry Romagné, « Dires et débats », *Europe*, n°948, avril 2008.

« Entretien avec Pierre Michon », propos recueillis par Jean Guiloineau, *Siècle 21*, n°12, Printemps-Été 2008.

« À quoi sert la littérature ? », dialogue entre Pierre-Marc de Biasi et Pierre Michon, *Carnets de Chaminadour*, n°3, « Pierre Michon », mai 2008.

« Fabrique de légendes », propos recueillis par Thierry Guichard, *Le Matricule des Anges*, dossier « Pierre Michon », n°103, mai 2009.

« On ne représente pas à la légère les Représentants », entretien avec Alain Nicolas, *L'Humanité*, jeudi 7 mai 2009.

« Histoire de peinture ou peinture d'Histoire », propos recueillis par Natacha Wolinski, *Beaux-Arts Magazine*, n°302, août 2009.

« À quoi bon la théorie littéraire ? », propos recueillis par Alexandre Gefen, *Le Magazine Littéraire*, n°509, juin 2011.

« Pourquoi Lacan », *Le Diable probablement*, n°9, Anaëlle Lebovits-Querehen (éd.), Lagrasse, Verdier, 2011.

« Pierre Michon : la force plastique », propos recueillis par Éric Morin et Agnès Castiglione, *L'Orient Littéraire* (supplément mensuel de *L'Orient Le Jour*), n°103, janvier 2015.

Jean Rouaud

Ouvrages collectifs :

Debreuille, Jean-Yves et Baty-Delalande, H el ene (dir.), *Lire Rouaud*, Presses Universitaires de Lyon, 2010

Goga Yvonne et Ji sa Simona (dir.), *Jean Rouaud, L'Imaginaire narratif*, Actes du Colloque de Cluj-Napoca, Roumanie 17-19 avril 2008, Cluj-Napoca, Roumanie, Casa C r ții de  tiin a, 2008.

Volumes :

Ducas, Sylvie, *Jean Rouaud. Les Fables de l'auteur*, Presses de l'Université d'Angers, 2005

Ducas, Sylvie, *Les Champs d'honneur, Pour vos cadeaux de Jean Rouaud*, Paris, Hatier, 2006

Freyermuth, Sylvie, *Jean Rouaud et le périple initiatique*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Freyermuth, Sylvie, *Jean Rouaud et l'écriture "les yeux clos". De la mémoire engagée   la mémoire incarnée*, Paris, L'Harmattan, collection "Critiques littéraires", 2011.

Furdui-Ji sa, Simona, *Quête baroque chez Dominique Fernandez et Jean Rouaud*, Cluj-Napoca, Editions Casa C r ții de  tiin a, coll. « Romanul francez actual », 2011.

Ji sa, Simona, *La Figure de l'Artiste chez Jean Rouaud. I. L'Autobiographe*, Cluj-Napoca (Roumanie), Editions Casa C r ții de  tiin a, 2007.

Lantelme, Michel, *Lire Jean Rouaud*, Paris, Armand Colin, coll. "Lire et comprendre", 2009,

Salvan, Geneviève, *Jean Rouaud - L'écriture et la voix*, Paris, L'Harmattan, coll. "Academia", 2012.

S. Parent, *Poétiques de l' v nement. Claude Simon, Jean Rouaud, Eng ne Savitzkaya, Jean Follain, Jacques Réda*, Paris, Classiques Garnier, coll. "Etudes de littérature des XXe et XXIe siècles", 2011.

Articles :

Asholt, Wolfgang, « Jean Rouaud et l'invention de l'histoire », *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Asholt Wolfgang, et Dambre marc (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, collection Fiction/Non fiction XXI, 2010.

Boyer-Weinmann, Martine, : « Rouaud sur un fil de soie : une pensée du roman 'romanesque' », *Lire Rouaud*, sous la direction d'H el ene Baty-Delalande et Jean-Yves Debreuille, PUL, 2010. p. 145-158.

De Vriese, Hannes, « L'art d'être moderne dans le récit préhistorique, Une archéologie du paysage (Chevillard, Michon, Ollier, Rouaud, Trassard) », * tats des lieux dans les récits français et francophones des années 1980   nos jours*, Laurichesse (Jean-Yves) et Vignes (Sylvie), (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2019.

Ducas, Sylvie, « Jean Rouaud. « La source noire de l'écriture », *Recherches et travaux*, n° 97 : « Papa se meurt, maman est morte : quand l'écrivain.e devient orphelin.e » (M. Decout, S. Chaudier, dir.), UGA éditions, 2020.

Ducas, Sylvie, « L'invention du lecteur au cœur de la construction auctoriale contemporaine ». *Mettre le cap vers un lecteur : l'utopie d'une "Terre-Cœur" en littérature*, Apr 2006, Nantes, France. halshs- 00375404

Freyermuth, Sylvie, « L'antre-ventre dans le roman roualdien, ou les lieux de résurrection », *Lieux et non-lieux de l'extrême contemporain*, Obergöcker, Timo (éd.), Université de Mayence, 2011.

Jauer, Annick, « *Les Champs d'honneur* de Jean Rouaud : écriture et résistance », « Existe-t-il un style Minuit ? », Michel Bertrand, Karine Germoni, Annick Jauer, dir., Presses Universitaires de Provence, 2014.

Préclaire, Florian, « De l'incipit comme nom d'auteur : s'autoriser à écrire chez Pierre Bergounioux, Pierre Michon et Jean Rouaud », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], 25 | 2022, mis en ligne le 15 décembre 2022.

Sabrina, Parent, « *Les Champs d'honneur* de Jean Rouaud : de l'événement au fait », *Poétiques de l'événement. Claude Simon, Jean Rouaud, Eugène Savitzkaya, Jean Follain, Jacques Réda*, Paris, Garnier, coll. « Classique Garnier » », 2011

Van Montfrans, M, « Le récit de filiation chez Jean Rouaud et Pierre Bergounioux : « Des hommes illustres » et « L'orphelin » », in Y. Goga, & S. Jisa (eds.), *Jean Rouaud : l'imaginaire narratif* ; actes du colloque de Cluj Napoca, Roumanie, 17 au 19 avril 2008.

Vignes, Sylvie, « Jubilation du « grand saut » et du vol plané (*L'Invention de l'auteur* de Jean Rouaud, *Corniche Kennedy*, *Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal) », *Modernités 39, Littérature et jubilation*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015, pp. 427-436.

*Entretiens (sélection)*¹⁷³⁶ :

Bourdieu, Séverine, « Entretien avec Jean Rouaud », *Le Début et la fin du récit. Une relation critique*, Del Longo Andrea (dir.), Paris, Garnier, *Théorie de la littérature*, n° 2, 2010, pp. 289-304

Gaudreau, H. (1998). « Autoportraits : entretien avec Jean Rouaud ». *Nuit blanche*, (71), 31–35.

URL : <https://id.erudit.org/iderudit/23188ac>

Pilchowski, Sandrine Collomb, and Rouaud, Jean, « Entretien Avec Jean Rouaud. » *The French Review*, vol. 75, no. 2, American Association of Teachers of French, 2001, pp. 350–55, <http://www.jstor.org/stable/399628>.

¹⁷³⁶ On trouvera par ailleurs sur le site de l'auteur (jeanrouaud.com) une sélection de conférences et d'entretiens.

Rouaud, Jean, Schoentjes, Pierre, « Contre la carence de l'imaginaire : du Larzac aux nouvelles communes. », *L'Avenir des simples*, *Literature.green*, juin 2020.

URL : <https://www.literature.green/contre-la-carence-de-limaginaire-du-larzac-aux-nouvelles-communes-entretien-de-jean-rouaud-avec-pierre-schoentjes/>

Jean Rouaud et Nathalie Skowronek : sur l'engagement, « on s'oblige », Propos recueillis par Magali Chouvion, *Sans transition magazine*, 2021, disponible en ligne à l'adresse : <https://www.sans-transition-magazine.info/ecologie/entretien-jean-rouaud-et-nathalie-skowronek-sur-lengagement-soblige>

4. Thèses (sélection) :

Laurent Mauvignier

Brendlé, Chloé, *Seuls, ensemble : fabrique des appartenances et imaginaires de la communauté dans des récits contemporains français : (Marie NDiaye, Laurent Mauvignier, Maylis de Kerangal, Arno Bertina, Olivier Cadiot)*, sous la direction de Dominique Rabaté, Sorbonne Paris cité, 2017.

Capone, Carine, *Frontières de l'évènement, frontières de la littérature : l'appropriation de l'évènement dans la littérature des années soixante à nos jours (Marguerite Duras, Claude Simon, Emmanuel Carrère, Laurent Mauvignier)*, sous la direction de Dominique Viart, Paris 10 Nanterre, 2015.

Deleuze, Laetitia, *Blessures par rupture du langage : Enjeux de l'évènement et poétique de la voix dans l'œuvre romanesque de Laurent Mauvignier*, Sous la direction de Michel Bertrand et de François Noudelmann, Université Aix-Marseille et New York University, (en cours de préparation).

Fontaine, Fanny, *La poétique de la dérive dans la littérature contemporaine (Laurent Mauvignier, Lin Bai, Imre Kertész)*, sous la direction de Yinde Zhang - Sorbonne Paris Cité, 2015.

Pfefferlé, Muriel, *Autour de quatre romans de Laurent Mauvignier : le déploiement d'une « écriture du subi »*, sous la direction de Kaempfer, Jean, Université de Lausanne, automne 2011.
Willerval, Juliette, *La poétique du souffle dans l'univers romanesque de Laurent Mauvignier*, sous la direction de Évelyne Thoizet. Université d'Amiens (en cours de réparation).

Pierre Michon

Adler, Aurélie, *Éclats de vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et François Bon*, sous la direction de Bruno Blanckeman, Paris 3 Sorbonne nouvelle, 2010.

Bleau, Alexandre, *Les Vies de Pierre Michon : Etude spéculative des genres littéraires*, sous la direction de Dominique Viart, Lille 3, 2012.

Bouiche, Fayçal, *Vers une poétique du « récit de filiation » contemporain : autour de La Place d'Annie Ernaux et des Vies minuscules de Pierre Michon*, sous la direction de Alain Tassel, Université Côte d'Azur, 2019.

Demanze, Laurent, *Généalogie et filiation : une archéologie mélancolique de soi : Pierre Begounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, Pascal Quignard*, sous la direction de Dominique Viart, Université Lille 3, 2004.

Eslamizad, Samin, *Les objets esthétiques dans les œuvres de Pierre Michon et de Louis-René des Forêts*, sous la direction de Christian Doumet, Sorbonne université (en cours de préparation).

Nasser Nabavi, Seyed Mohammad, *L'artiste aux prises avec la société et l'histoire dans l'œuvre de Pierre Michon*, sous la direction de Pascal Dethurens, université de Strasbourg, 2018.

Spens, Patrick, *Pierre Michon : la mémoire et la grâce : une présentation critique*, sous la direction de Pierre Gille, Nancy 2, 1999.

Toubert, Victor, *Entre le livre et la lampe : représentations et usages de l'érudition chez Pierre Michon, W.G. Sebald et Antonio Tabucchi*, sous la direction de Tiphaine Samoyault, Sorbonne Paris cité, 2019.

Vigy, Marie, *L'altérité animale chez Pierre Bergounioux, Pierre Michon et Jean-Loup Trassard*, sous la direction de Alain Schaffner, Paris 3 Sorbonne nouvelle, (en cours de préparation).

Jean Rouaud

Dahlem, Johannes, *Le passé n'est ainsi qu'une invention du présent » : le récit historique critique dans le roman contemporain français (Simon, Forest, Rouaud, Kaddour)*, sous la direction de Martine Boyer-Weinmann et de Maria Moog-Grünwald, Lyon en cotutelle avec l'Eberhard-Karls-Universität (Tübingen, Allemagne), 2016.

Parent, Sabrina, *« Poétiques » de l'événement : dans les œuvres de Claude Simon, Jean Rouaud, Jean Follain, Jacques Réda, François Jacqmin et Eugène Savitzkaya*, sous la direction de Didier Alexandre et de Madeleine Frédéric, Toulouse 2 en cotutelle avec Bruxelles, 2006

Zaoui Zehavi, Hadas, *Le statut de témoignage dans l'œuvre de Jean Rouaud*, sous la direction de Alexandre Gefen et de Michèle Bokobza-Kahan, Paris 3 Sorbonne nouvelle, (en cours de préparation).

5. Littérature d'aujourd'hui, littérature au présent, littérature contemporaine

Ouvrages collectifs :

Aubès, Françoise, (dir.) *Si loin, si près : l'exotisme aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 2011.

Asholt, Wolfgang, et Dambre, Marc, (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2011.

Bertrand, Michel, Germoni, Karine et Jauer, Annick (dir.), *Existe-t-il un style Minuit ?*, Presses Universitaires de Provence, coll. « Textuelles littérature », 2014.

Blanckeman, Bruno, Havercroft, Barbara (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013.

Blanckeman, Bruno, Mura-Brunel, Aline, Dambre, Marc (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

Blanckeman Bruno, Millois, Jean-Christophe, *Le Roman Français d'aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte, 2004, 123 p.

Brun, Catherine et Schaffner, Alain, (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées. Littérature française (XX^e-XXI^e siècles)* Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2015.

Clement, Murielle Lucie et VAN Wesemael, Sabine (dir.), *Relations familiales dans les littératures françaises et francophones des XX^e et XXI^e siècles, La Figure du Père*, L'Harmattan, 2008.

Clement, Murielle Lucie et VAN Wesemael, Sabine (dir.), *Relations familiales dans les littératures françaises et francophones des XX^e et XXI^e siècles, La figure de la mère*, L'Harmattan, 2008.

Clement, Murielle Lucie et VAN Wesemael, Sabine (dir.), *Le malaise existentiel dans le roman français de l'extrême contemporain*, Sarrebruck, Éditions universitaires européennes, 2011.

Coyault, Sylviane, Jacquet, Marie-Thérèse, (dir), *Les Chemins de Pierre Bergounioux*, Macerata, Quodlibet, 2016.

Dambre, Marc, Guérin, Jean-Yves, Schaffner, Alain, *La portée de l'Histoire. Études sur le roman français moderne et contemporain*, Paris, Éditions du Septentrion Presses Universitaires, Roman 20-50 Collection "Actes", 2011.

Demanze, Laurent, *Fins de la Littérature, Tome 1. Esthétiques et discours de la fin*, Avec la collaboration de D. Viart, Paris, Armand Colin, 2011.

Demanze, Laurent, *Fins de la Littérature, Tome 2. Historicité de la littérature contemporaine*, Avec la collaboration de D. Viart, Paris, Armand Colin, 2012.

Fortin, Jutta et Vray, Jean-Bernard, *L'Imaginaire spectral de la littérature contemporaine*, (éds.), Presses universitaires de Saint Étienne, Saint-Étienne 2013.

Havercroft, Barbara, Michelucci, Pascal, et Riendeau, Pascal (dir.), *Le Roman français de l'extrême contemporain – « Écritures, engagements, énonciations »*, Québec, Éditions Nota bene, collection « Contemporanéités », 2010.

Laurichesse, Jean-Yves, Vignes, Sylvie, *États des lieux dans la littérature narrative contemporaine*, Classiques Garnier, 2018.

Le Bris, Michel, Rouaud, Jean, Almassy, Eva, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

Martine-Lapointe, Emmanuelle, et Demanze, Laurent, (dir.), *Figures de l'héritier dans le roman contemporain*, *Études françaises*, vol. 45, Presses de l'Université de Montréal, 2009.

Narjoux, Cécile (dir.), *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, collection Langages, 2010.

Narjoux, Cécile et Stolz, Claire, (dir.), « Fictions narratives du XXI^e siècle. Approches rhétoriques, stylistiques et sémiotiques », *La Licorne*, n° 112, 2014.

Rubino, Gianfranco (dir.), *Présences du passé dans le roman français contemporain*, Rome, Bulzoni, 2007.

Rubino, Gianfranco, et Viart, Dominique, (dir.), *Le roman français contemporain face à l'Histoire*, Quodlibet Studio, Lettere. Ultracontemporanea, 2014.

Rubino, Gianfranco, (dir.), *Le sujet et l'Histoire dans le roman français contemporain. Écrivains en dialogue*, Quodlibet Studio, collection "Lettere Ultracontemporanea", 2015.

Ruffel, Lionel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2010.

Viart, Dominique et Rubino, Gianfranco, *Écrire le présent*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherche », 2012.

Viart, Dominique, Vercier, Bruno, *La Littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, Éditions Bordas, 2005.

Volumes :

Adler, Aurelie, *Éclats de vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et François Bon*, Presses Sorbonne nouvelle.

Audet, René, *Enjeux du contemporain*, Québec, éditions Nota Bene, 2009.

Blanckeman, Bruno, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

Blanckeman, Bruno, « Identités narratives du sujet au présent : Récits autofictionnels/récits transpersonnels », *Elseneur, Se raconter, témoigner*, 17, Caen, Presses universitaires de Caen, 2001.

Blanckeman, Bruno, *Les Fictions singulières*, « étude sur le roman français contemporain », Paris, Prétexte éditeur, collection « Critique », 2002.

Blanckeman, Bruno, *Le Roman depuis la Révolution française*, Presses universitaires de France, 2011.

Coyault-Dublanchet, Sylviane, *La Province en héritage : Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Librairie Droz, Genève, 2002.

Crohas-Commans, Julie, *Le Jeu du père. Narrations paternelles dans le roman français contemporain*, Genève, Droz, coll. « Histoire des Idées et Critique Littéraire », 2019.

Debarbieux, Bernard, *L'espace de l'imaginaire. Essais et détours*, Paris, CNRS éditions, 2015.

Demanze, Laurent, *Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008.

Demanze, Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, José Corti, coll. Les Essais.

Gefen, Alexandre, *La Littérature est une affaire politique*, Paris, Éditions de l'observatoire, 2022.

Gefen, Alexandre, *Réparer le monde, La littérature française face au XXIème siècle*, Paris, José Corti, 2017.

Lantelme, Michel, *Le Roman contemporain*, « Janus postmoderne », Paris, L'Harmattan, 2009.

Laurent, Thierry Jacques, *Le Roman français au croisement de l'engagement et du désengagement (XXème-XXIème siècles)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2015.

Parent, Sabrina, *Poétiques de l'événement, Claude Simon, Jean Rouaud, Eugène Savitzkaya, Jean Follain, Jacques Réda*, Paris, Garnier, coll. « Classique Garnier », 2011.

Ruhe, Cornelia, *La mémoire des conflits dans la fiction française contemporaine*, Brill, coll. "Francopolyphonies", vol. 29, 2020.

Rabaté, Dominique, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Rimouski, Tangence, coll. « Confluences », 2016.

Richard, Jean-Pierre, *L'État des choses. Études de huit écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1990.

Richard, Jean-Pierre, *Terrains de lecture*, Paris, Gallimard, 1996.

Richard, Jean-Pierre, *Quatre lectures*, Paris, Fayard, 2002.

Richard, Jean-Pierre, *Pêle-mêle*, Lagrasse, Verdier, 2009.

Schaffner, Alain, *L'Ère du récit d'enfance*, Artois Presses Université, 2005.

Revue :

Gefen, Alexandre, Krause, Paula, *Refaire monde*, Revue des sciences humaines n°347, 2022.

Fixxion n° 25, Modes d'autorisation du récit contemporain, Mouton-Rovira, Estelle, Hock, Jonas et Nonnenmacher, Kai, (dir), décembre 2022.

Fixxion - Revue critique de fixxion française contemporaine, n° 16. *L'ailleurs par temps de mondialisation*, Charles Forsdick, Anna-Louise Milne et Jean-Marc Moura, (dir.), 2017.

Fixxion - Revue critique de fixxion française contemporaine, n° 13 : Fictions de l'intériorité (A. Gefen & D. Rabaté, (dir.), 2016.

Articles :

Boyer-Weinmann, Martine, « Comment « l'écologie littéraire » peut-elle raviver la relation aux œuvres et à leur transmission ? », *Études de lettres* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 15 mars 2017. URL : <http://journals.openedition.org/edl/617>

Vignes, Sylvie, « Chemins vers soi passant par l'autre », *Littératures*, n°n°77, 2017.

6. Anthropologie, psychanalyse

Bachelard, Gaston, *L'Eau et les rêves*, « Essai sur l'imagination de la matière », Paris, Librairie José Corti, 1942, réédition Le Livre de Poche, 1993.

Bachelard, Gaston, *L'Air et les songes*, « Essai sur l'imagination du mouvement », Paris, Librairie José Corti, 1943, réédition Le Livre de Poche, 1992.

Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, « Essai sur l'imagination de la matière », Paris, Librairie José Corti, 1948, réédition dans la collection « Les Massicotés », 2004.

Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, réédition dans la collection « Les Massicotés », 2010.

Bachelard, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, réédition Folio essais, 1985.

Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, réédition dans la collection Quadrige, 2007.

Bachelard, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, réédition dans la collection Quadrige, 2011.

Bettelheim, Bruno, *La Psychanalyse des contes de fées*, 1976, Paris, Robert Lafon, rééd. Pocket, 1999.

- Dumézil, Georges, *Les Dieux des Germains* (coll. « Mythes et Religions », 38), 1 vol. in-16, 128 p., Paris, Presses Universitaires de France, 1959.
- Dumézil, Georges, *Mythe et Épopée I. II. III.*, Paris, Gallimard, collection Quarto, 1995.
- Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, réédition Dunod, 1992.
- Durand, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International, 1979, rééd. CNRS Éditions, 2010.
- Éliade, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949, réédition dans la collection « Bibliothèque historique Payot », 2004.
- Éliade, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1949, rééd. « Folio/Essais », 1989.
- Éliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, réédition dans la collection Folio-Essais, n° 100, 1988.
- Éliade, Mircea, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Éditions Payot, 1951, 1968, rééd. 1998.
- Éliade, Mircea, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952, rééd. collection *Tel* 2018.
- Éliade, Mircea, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, coll. « Folio essais », 1987, rééd. 2009.
- Freud, Sigmund, *Totem et tabou*, 1912-1913 pour l'édition allemande originale, Paris, Gallimard, 1993, traduit de l'allemand par Marielène Weber, rééd. coll. « Folio essais », 2009.
- Jung, Carl Gustav, *Métamorphoses et symboles de la libido*, Paris, Mouton, 1932.
- Jung, Carl Gustav, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, première publication à Zurich, Rascher, 1933, traduit de l'allemand par Roland Cahen, Paris, Gallimard, 1964 pour la traduction française.
- Jung, Carl Gustav, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Paris, Georg, 1997.
- Lacan, Jacques, *Des Noms-du-Père*, Paris, éditions du Seuil, 2005.
- Leiris, Michel, « Le sacré dans la vie quotidienne », « L'homme sans honneur », et « Essai sur le merveilleux dans la littérature occidentale », textes publiés en appendices à *La Règle du jeu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003.
- Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, réédition Pocket, 2003.
- Lévi-Strauss, Claude, *Mythologique 4 : L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971.

Lévi-Strauss, Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, rééd. coll. « Pocket », 1984.

Lévi-Strauss, Claude, *Race et Histoire*, Gallimard, Paris, 1987, rééd. coll. « Folio essais », 2002.

Lévi-Strauss, Claude, *Nature, Culture et société, Les Structures élémentaires de la parenté I et II*, Paris, Flammarion, 2008.

7. Littérature générale, animaux, objets

Ouvrages collectifs :

Bartholeyns, Gil, Charpy, Manuel, *L'étrange et folle aventure du grille-pain, de la machine à coudre et des gens qui s'en servent*, Paris, Premier Parallèle, coll. « Carnets parallèle », 2021.

Baudorre, Philippe, Rabaté, Dominique, Viart, Dominique (dir.), *Littérature et sociologie*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Sémaphores », 2007.

Benhaïm, André et Simon, Anne (dir.), avec la collaboration de Sabrina Valy, « Zoopoétique. Des animaux en littérature moderne de langue française », *Revue des Sciences Humaines*, n° 328, Presses Universitaires du Septentrion, décembre 2017.

Buekens, Sara, Defraeye, Julien, (dir.), *Animal et animalité, Stratégies de représentation dans les littératures d'expression française*, Paris, Garnier, coll « Classiques Garnier », 2022.

François, Arnaud, et Worms Frédéric, (dir.), *Le Moment du vivant*, Paris, PUF, 2016.

Lemmens, Kateri, *Nihilisme et création : lectures de Nietzsche, Musil, Kundera, Aquin*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2015.

Marie, Annabelle, Cornille, Jean-Louis, (dir.), *Pas d'animaux. De la bête en littérature-monde*, Presses universitaires du Septentrion, collection "perspectives", 2017.

Poirier, Jacques (dir.), *L'Animal littéraire : des animaux et des mots*, Éditions Universitaires de Dijon, 2010.

Romestaing, Alain, Schaffner, Alain (dir.), *Histoires naturelles des animaux XX^e-XXI^e siècles*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017.

Romestaing, Alain et Schaffner, Alain (dir.), *ElFe XX-XXI (Études de littérature de langue française des XX^e et XXI^e siècles)*, n° 5, « Approches de l'animal » Paris, Classiques Garnier, 2016.

Romestaing, Alain et Schaffner, Alain (dir.), *Animaux d'écritures : le lien et l'abîme, Romanesques, Hors-série*, Paris, Classique Garnier, 2014.

Volumes :

- Bon, François, *Autobiographie des objets*, Paris, Seuil, collection Fiction et compagnie, 2012.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, rééd. coll. « Points / Seuil », 1970.
- Caraion, Marta, *Comment la littérature pense les objets*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2020, p. 135.
- Casanova, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999, rééd. collection « Sciences humaines », 2008.
- Cavallin, Jean-Christophe, *Valet noir. Vers une écologie du récit*, Paris, Corti, « Biophilia », 2021
- Enon, David, *La vie matérielle mode d'emploi*, Paris, Premier Parallèle, coll. « Carnets parallèle », 2021.
- Foucault, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, éditions Bernard Grasset, 1961.
- Grimal, Pierre, *La mythologie grecque*, article « Héraclès, Hercule », Paris, PUF, rééd. 1988.
- Rabaté, Dominique, *Le Chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, Paris, José Corti, 2006.
- Richard, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955, rééd. coll. Points, 2015.
- Richard, Jean-Pierre, *Littérature et sensation, Stendhal, Flaubert*, Paris, Seuil, 1954, rééd. coll. Points, 1970.
- Schoentjes, Pierre, *Littérature et écologie. Le mur des abeilles*, Paris, José Corti, 2020.
- Vignes, Sylvie, *Des animaux en littérature, Diversité, altérité, intensité*, Paris, Atlande, collection Clefs concours, 2020.

Articles :

- Gachet, Delphine, « La femme-araignée : figure contemporaine du monstre dans la littérature fantastique. », *Hybrids, Monsters, Aliens and Other Creatures in 20th and 21st Centuries Writing*, Sep 2010, Londres, Royaume-Uni. [{halshs-00737128}](#)
- Heinich, Nathalie, « Les objets-personnes : fétiches, reliques et œuvres d'art », *Sociologie de l'art*, n°6, *Œuvre ou objet*, Nathalie Heinich dir. 1993.
- Romestaing, Alain, « Au-delà de l'animalisme : l'écopoétique comme étude d'une réconciliation entre la Cité et la Nature », *ElFe XX-XXI (Études de littérature de langue française des XXe et XXIe siècles)*, n° 5, « Approches de l'animal », sous la direction d'Alain Romestaing et Alain Schaffner, Paris, Classiques Garnier, 2016.

Romestaing, Alain, Schaffner, Alain, « De l'histoire naturelle aux histoires naturelles », Introduction, in Alain Romestaing, Alain Schaffner (eds.), *Histoires naturelles des animaux XXe-XXIe siècles*, 2017.

Romestaing, Alain, Schaffner, Alain, « Approche de l'animal », *ELFe / Self XX-XXI - Etudes de littérature française des XXe et XXIe siècles*, numéro spécial *Approches de l'animal*, 2016.

Romestaing, Alain, Schaffner, Alain, « Romanesques animaux », *Romanesques : revue du Centre d'études du roman et du romanesque [de l'Université de Picardie-Jules Verne]*, numéro spécial *Animaux d'écriture, le lien et l'abîme*.

Simon, Anne, « Renouvellements contemporains des rapports hommes/animaux dans le récit narratif français ». *Forum de recherche "La frontière humain/animal, un enjeu de société"*, 2008, Genève, Suisse. pp.103-117.

8. Littérature, Philosophie, (œuvres citées)

La Bible

Audéguay, Stéphane, *La Théorie des nuages*, Paris, Gallimard, 2005.

Bergounioux, Pierre, *Miette*, Gallimard, 1996.

Bergounioux, Pierre, *La maison rose*, Gallimard, 1987.

Bonnefoy, Yves, *Les planches courbes*, Paris, Le Mercure de France, 2001.

Chalamov, Varlam, *Récits de la Kolyma*,

De La Rochefoucauld, François, *Réflexions ou Sentences et Maximes morales*.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

Ernaux, Annie, *Les Années*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2009.

Hugo, Victor, « Booz endormi », *La Légende des siècles*.

Lang, Andrew, *Secret of the totem*, Londres.

Montaigne, *Les Essais*, « De la vanité ».

Recommencer le monde

Poétique du récit dans les œuvres de Marie-Hélène Lafon, Laurent Mauvignier, Pierre Michon et Jean Rouaud

Depuis les années 80 et jusqu'à aujourd'hui, entre le constat initial de sa perte et celui plus récent de son ressaisissement, le monde s'est imposé aux écrivains ainsi qu'une matière discontinue et douteuse. C'est à partir de traces que les récits de Marie-Hélène Lafon, de Laurent Mauvignier, de Pierre Michon et de Jean Rouaud s'érigent et se constituent, cependant que la réévaluation du rapport au réel et à l'Histoire leur enjoint de questionner l'origine en termes symboliques. L'appréhension du monde passe ainsi chez eux tantôt par le prisme de l'enquête et tantôt par celui de l'anthropologie pour inscrire le présent dans un lien étroit avec les symboles et les mythes qui racontent les commencements. Aussi, c'est en réinterrogeant en profondeur les modalités de ses récits et de ses poétiques que la littérature contemporaine s'attache à recommencer le monde. Aux prises avec les figures d'engendrement, elle s'ordonne singulièrement entre obliquité et ubiquité ; elle s'applique à repenser l'espace et le temps au présent, ainsi qu'à réévaluer le champ et les formes de ses implications ; elle convoque tout l'empan du spectre des symboliques élémentaires au service de représentations de la création et de figurations d'un être-au-monde ; enfin elle rejoue la place du monde dans le cosmos, pose des mots sur les choses, et réinterroge le lien de l'humain à l'animal afin de délinéer les contours d'un nouvel *ethos*.

Mots-clefs : Littérature contemporaine, Monde, Origine, Récit, Poétique

Beginning the world over again

Poetics of the narrative in the works of Marie-Hélène Lafon, Laurent Mauvignier, Pierre Michon and Jean Rouaud

From the 1980's until today, between the initial assessment of its loss and that, more recent, of its re-creation, the world has been adopted by writers as a discontinuous and questionable subject. It is from traces only that the narratives of Marie-Hélène Lafon, Laurent Mauvignier, Pierre Michon and Jean Rouaud are constructed and constituted, while the re-assessment of the relationship to reality and to the story/History is urging them to question the origin of the world in symbolic terms. The understanding of the world is thus filtered in turns through the lens of the investigation or that of the anthropology to closely link the present to the symbols and myths that tell the story of beginnings. Hence, it is by profoundly questioning the arrangements of its narratives and its poetics that contemporary literature commits to recreating the world. Dealing with begetting figures, it positions itself interestingly between obliquity and ubiquity ; it focuses on rethinking place and time to fit the present time, as well as on re-assessing the scope and the arrangements of its implications ; it summons the whole span of the spectrum of elementary symbolism in the service of representations of the creation and of the depiction of ways of being a part of the world ; lastly it reenacts the place of the world in the cosmos, puts words to things, and questions the link between Human and Animal again in order to delineate the shape of a new *ethos*.

Keywords: Contemporary Literature, World, Origin, Narrative, Poetics

Université Sorbonne Nouvelle, ED 120 « Littérature française et comparée », ed120@sorbonne-nouvelle.fr