

L'appel du texte

Chaire de poétique, 2007
Faculté de philosophie et lettres de l'université de Louvain-la-neuve
Première conférence, 13 mars 2007.

(L'ensemble des 4 conférences sera repris dans l'ouvrage intitulé « Les voix et les ombres » publié chez Lansman en septembre 2007)

*« Donner tout comme perdu.
Là commence l'ouvert. »*

Roberto Juarroz

« Ne posez pas de questions, écrivait Pierre Ansaem. Vous entrez dans un monde qui n'est pas le vôtre. Sachez regarder seulement, vous en remettre à cela seul qui se déroule sous vos yeux. Ne faites pas un mouvement qui ne trompe le mouvement, pas un geste qui ne donne résistance aux choses. Laissez se refaire autour de vous l'ordonnancement que votre venue un instant aura troublé. Car sans doute il y a un ordre dont vous ne pouvez saisir le sens. Il y a un silence dont vous ne comprendrez que plus tard l'enjeu... » (N.O., Espace-Nord, p.53)

C'est par cet avertissement au jeune narrateur de *La Nuit d'obsidienne* que j'avais envie de commencer ce voyage introspectif étrange de la Chaire de poétique. En ouverture du roman, Pierre Ansaem, vieil archéologue aveugle, invite le narrateur à embarquer secrètement pour une île de l'Atlantique Nord qui semble concentrer toutes sortes d'enjeux cachés. L'invitation est indirecte d'abord et comme consentie à regret : il y a sur cette île quelque chose à voir ou plutôt à vivre qui ne peut être préalablement nommé, simplement le narrateur doit-il comprendre qu'il est invité sur un territoire où le vieil homme a vécu, où demeure encore attachée sa fascination, mais où ce dernier se sait interdit de retour en raison de son âge, de sa cécité, et sans doute d'une espèce de traumatisme dont il ne veut ou ne peut parler :

« D'emblée, je soupçonnai que [l]es raisons [de Pierre Ansaem] n'étaient qu'une partie visible d'un dessein plus vaste (...) Parfois il parlait de la lumière, du temps ou de la mort. Décrivait de l'île une géographie qu'aujourd'hui encore je crois irréaliste. Allez à Antoëss, disait-il, emplissez-vous de ce paysage, ne le laissez jamais quitter votre mémoire, il n'est pas monument à la vanité des hommes dont la puissance farouche ne nous émeuve tant. Allez à Longhone, tenez-vous droit en front de mer sur les promontoires, observez le bal des oiseaux, ils ont des voix presque humaines et leur envergure assombrit le ciel. Un jour, il me montra parmi ses collections une pierre d'obsidienne (...) dont les prêtres se servaient, disait-il, pour concasser les os.

(...) *Une pierre entre la nuit et le jour, souriait-il, je voudrais parfois vous en dire davantage mais je ne peux, vous pourriez perdre le don d'ignorance.* » (Id., p.20)

L'aventure du roman n'a jamais été autre chose pour moi : un territoire intime et pourtant étranger, un lieu qui m'attire mais à l'orée duquel je ne sais rien. L'appel, l'attraction suscitée par le lieu est peut-être liée à une expérience ancienne, une traversée partielle, un moment oublié. Quelqu'un parfois se dresse au devant de ces lumières vacillantes, il est l'envoyeur, l'instigateur, le premier maître, puis sa figure s'estompe. Dans le territoire de l'île, prescrit-il : « *ne faites pas un mouvement qui ne trompe le mouvement, pas un geste qui ne donne résistance aux choses* » et cet avertissement résonne pour chacune de mes entreprises romanesques. Nécessité pour moi d'être immergé sans résistance dans un univers qui m'emplit et m'emporte, m'oblige à faire fi de tout dessein préalable, un peu comme le rêveur, acteur apparent du rêve mais agi par celui-ci, incapable d'en modifier le cours, et qui plus tard cherchera à en reconstituer l'ordonnement : « *Car sans doute il y a un ordre dont vous ne pouvez saisir le sens, il y a un silence dont vous ne comprendrez que plus tard l'enjeu.* »

*

De toutes les émotions de ma vie il n'y en a pas pour moi de plus puissantes que lorsque je suis au seuil d'un univers romanesque, lorsqu'il a pris corps à la distance de la tentation, que je suis impatient de savoir ce qui va s'y passer et que je me sais devoir contenir mon impatience au risque de précipiter le déroulement des choses et finalement de ne plus rien voir. J'éprouve alors le sentiment que tout est possible, tout est *encore* possible, même si l'expérience m'a appris que la narration n'aura probablement qu'un étroit chemin à tracer. Qu'importe, j'ai l'impression à ce moment-là d'être au plus beau, au plus généreux moment du théâtre lorsque les lumières de la salle s'éteignent et que s'approfondit soudain le silence avant l'entrée en scène des acteurs. Ou mieux : je suis au seuil d'une nouvelle vie, plus confondante, plus saisissante que toutes les autres. Ainsi, pour reparler de *La Nuit d'Obsidienne* dont j'ai fait le fil rouge de cette conférence et l'emblème de ma démarche romanesque, je me souviens comme j'étais impatient et chargé de désir à l'instant où je me voyais découvrir avec le narrateur les falaises de l'île et que m'étaient venus ces mots, pure promesse :

« *La houle déchaînée ouvrait des crevasses sous la tôle, noyait les hublots d'une eau écumeuse et sombre. Au soir un soleil bas ensanglantait les nuages. Et sous l'orgue de ce ciel déchiqueté, tel un long serpent bleuté, s'illumina le cordon des falaises. Ce fut la première image de l'île, ce fut aussi pour moi l'instant d'une très longue secousse.* »

(Id, p.27)

Les couchants somptueux sont certes présages de grands lendemains. Mais cette secousse évoquée par le narrateur, ne renvoie-t-elle pas à mon propre tressaillement de me savoir au seuil de ce que j'ignorais, qui, pressentais-je, allait me prendre par surprise, et paradoxalement, en vertu d'un mystère qui est la faveur même de la vie, me révélerait peut-être à moi-même l'autre que moi et l'autre de moi. « *Aller au plus loin pour aller au plus près, si l'on veut se connaître prendre un chemin que l'on ne connaît pas* » (Id. p.12). Au seuil de l'île, le narrateur est au commencement d'une aventure quand j'étais moi, auteur, au bord d'une histoire à écrire, ce qui me remplissait à l'époque d'une espèce de joie, inconstante certes, taraudante, inquiète de n'être qu'un leurre, inquiète d'être joie. Joie d'essence divine au sens des folies divines de Platon : le bonheur de se quitter, se laisser envahir par quelque chose de plus grand que soi, à la faveur de tous ces travestissements, ces identités empruntées, cette entremise d'un autre *je*, l'ivresse de se fausser compagnie, se déprendre, se suspendre provisoirement et selon un paradoxe se retrouver au sens du maître Qingdeng des Song : « *voir la montagne, ne plus voir la montagne, revoir la montagne.* »

En amont de ce départ par l'écriture, je me souviens du plaisir très aigu que j'éprouvais dès l'enfance à entrer dans le monde de la lecture, pouvoir en ressortir à ma guise, demeurer en suspens entre l'ici et l'ailleurs, relever la tête du livre et ne pas le quitter tout à fait, jouir délicatement de cet entre-deux, cette vibration légère que laisse à la vie du lecteur la présence de son livre jamais tout à fait refermé sur sa table ou dans son sac. A cet égard mon souvenir revient tout naturellement à ma première histoire d'île, Robinson Crusoé lu à mes huit ou neuf ans, lorsque partageant les plaisirs astucieux de ce faux solitaire je trouvais mon bonheur dans la lente construction de sa subsistance. Je me souviens aussi de la découverte passionnée du Comte de Monte Cristo, tout particulièrement de l'instant où il joue de sa ruse de substitution avec un mort pour sortir de sa geôle. Nous vivons, nous revivons secrètement dans les livres d'intimes renaissances. De même dans les salles obscures, pour nous qui avons grandi avec le cinéma. Evoquerais-je, pour rester dans la sphère d'inspiration de *La Nuit d'Obsidienne*, ce moment du film d'Andreï Tarkovski où le Stalker conduit les deux visiteurs vers le lieudit *La Zone*, et que tous trois sont installés sur la draisine, ce drôle de chariot métallique monté sur les rails, tandis qu'insensiblement le paysage quitte le noir et blanc pour la couleur. A cet instant-là du commencement du voyage le monde qui s'ouvre est beau et vaguement menaçant, à la fois proche et inaccessible encore, et l'on peut y pressentir un réel plus fort, plus parlant que

notre réel, promettant une expérience plus intense parce qu'elle touche au mythique, parce qu'elle est créatrice de vérité voilée, parce que sa part d'éternité est comme sensible, affleurante, nous en garderons d'ailleurs d'autant plus la trace que pénétrant dans ce monde inconnu, nos repères chavirent, nos amarres sont lâchées.

*

J'ai écrit à la première page de *La Nuit d'Obsidienne* : « *Il s'est produit dans les temps qui ont précédé mon départ une sorte de trépidation vaine ou chaque geste, chaque mouvement me renvoyait au désert d'être, où ma voix et mon image m'insupportaient, où je croyais partout me cogner comme aux murs invisibles d'une chambre.* » (Id., p.11) Avec ces mots tout était dit de cette lourdeur d'incarnation du narrateur et qui doit être un peu la mienne, tout était dit de cette trop forte sensation du *poids de mon corps*. Les textes parlent d'eux-mêmes scellant leur vérité au cœur des mots dont ils sont textes. Et ces mots lorsqu'ils disaient alors le désert d'être préparaient au sentiment de délivrance que pouvait soudain promettre le surgissement d'une terre inconnue, un territoire à sonder, une île. Bien davantage à la vérité qu'un simple cordon de falaises *illuminé comme un serpent bleuté*, mais l'avènement à fleur de mer d'un paysage intérieur qui parlerait de moi, me parlerait à moi, narrateur, auteur, dans sa vérité scellée.

Plus tard, au seuil de chaque nouvelle tentative romanesque, le processus se verrait à chaque fois réinitié par une situation d'amorce analogue. Au commencement il y aurait presque toujours un surgissement troublant, énigmatique, un *proche et à la fois lointain*, quelque chose qui donne envie d'aller au-delà, de pénétrer plus loin pour tenter d'en savoir davantage.

Ainsi pour le narrateur de *La Partie d'Échecs Indiens* par exemple, tout commence par un souvenir presque oublié : on lui rappelle qu'il a eu un contact avec un nommé Chaliaguine lequel fut son allié de jeu d'un soir, on le somme de le retrouver. Cette proximité avec l'allié du jeu d'échecs indiens est à la fois intime et improbable : « *C'était comme une ombre tactile, un reste de rêve dont on perçoit d'abord la couleur affective. Dans ce cas, le souvenir exhalait une impression de force amie. Le premier mot qui me vint fut même celui de frère. C'était bien cela : j'avais rencontré cet homme chez Philippi, il avait été là-bas très proche, très fraternel, se creusant un premier trou dans ma vie sans que je m'en aperçoive.* » (P.E.I., Espace-Nord, p.23) Tout le roman sera donc une tentative d'approcher ce personnage qui avait pris place un soir face au narrateur, au cours d'une singulière partie d'échecs indiens à demi plongée dans l'ombre. Plus tard la partie prendra peu à peu les allures d'une course-poursuite à l'échelle du monde, et une femme aimée de

Chaliaguine viendra en écran, en émissaire. Mais à moi romancier tâtonnant, c'est le mystère de cet autre intime et lointain, cet autre occulté, sans visage, cet étranger fraternel que je connais sans connaître, c'est tout cela qui sous-tendra le désir d'ouvrir une trajectoire narrative, une géographie fuyante, afin de voir préciser par touches la nature de sa présence, et surtout, dans un mouvement de dépouillement progressif, de perte, *ce qu'il me dit de moi de ce que je ne sais pas*.

Jeanne dans *La Passion Savinsen* se retrouve face à un homme en uniforme qui décrète la réquisition de la maison familiale, le mot de *réquisition* se détache « *répété, parmi d'autres mots scandés bizarrement, dans un embrouillamini de français et d'allemand, au point qu'elle mit un temps à comprendre qu'elle n'était pas là pour confisquer des quintaux de blé, des tableaux ou des meubles, mais les lieux, aussi impensable que ce fût, confisquer les lieux, le château, le domaine* » (P.S., Stock, p.14) Et il est inconcevable pour elle de découvrir quelques instants plus tard que le responsable de cette réquisition est un officier courtois, élégant, s'adressant à elle dans un français très pur, l'assurant de surcroît qu'il donnera à ses hommes des ordres très précis afin que l'on respecte son intimité, ce mot d'intimité s'écrivant lui aussi en lettres étranges, puisque c'est précisément de cela qu'il s'agit : un homme d'armes, un ennemi surgissant dans son lieu familial, la maison de mémoire dont elle est l'unique gardienne, un homme de chair faisant irruption sur le territoire vierge de son corps désirant. Et la charge de ce premier tableau est telle, la confrontation entre Jeanne et l'officier si stupéfiante qu'il faudra tout le roman pour épuiser cette scène de guerre intérieure, que l'on pourrait voir tendue entre ce mot bredouillé de *réquisition* et cet autre mot d'*intimité*, détaché d'une voix douce, dans un français très pur. *Réquisition d'intimité* donc dès les premières pages du livre et mise en place pour moi par cette scène inaugurale de ce qu'est la question, en effet ahurissante, de l'altérité foudroyante, l'amour passion.

Dans *Le Vent dans la maison*, l'entrée dès les premières pages dans la maison d'Alice préfigure la lente, patiente pénétration dans l'univers de cette femme folle, autrefois aimée puis disparue de la vie du narrateur. Par erreur, une voisine a fait entrer Hugo dans la pièce de séjour de la maison d'Alice où tout a été dévasté puis nettoyé, semble-t-il, après dévastation. Un répondeur téléphonique laisse encore palpiter le voyant rouge des messages, quelques objets parlent à la mémoire, tandis qu'on entend quelque part dans la maison un bruit régulier, sourd qui semble être le piétinement d'une bête - un chien sans doute tournant fou entre les quatre murs de sa pièce. Ces souvenirs d'autrefois, ces traces de ravage, la présence sourde, cachée, encore agissante, de la bête sauvage : ces éléments résument alors mieux que tout les sentiments

mêlés de peur, de désir, de fascination peut-être, qu'éveillait pour moi la femme folle à l'entame du roman.

Dans la scène qui ouvre *La Leçon de chant* Clara s'avance sur la scène des Cordeliers pour chanter *Nacht und Träume* de Franz Schubert mais le pianiste doit répéter deux fois l'introduction pour qu'émane d'elle une voix nouée, « *crispée, spectrale, survivant vaille que vaille tout au long du lied.* » Le public finit par applaudir puis tout est balayé, la scène recouverte par « *le brouhaha mondain des fins de soirées musicales* ». Elle va inaugurer pourtant, cette scène, la longue fuite mutique de Clara, régulièrement elle reviendra hanter le narrateur, son professeur de chant, qui veut absolument comprendre ce qui s'est passé ce jour-là sous les regards et les lumières, ce qui s'est secrètement rompu pour Clara. Toute l'entreprise du roman est là, obsédante : percer la scène et ce qui a précédé la scène, saisir le moment de bascule, comprendre le mal de Clara, traverser les apparences de cette jeune femme à la douleur contenue, à la beauté lisse et toujours dérobée. L'œil du narrateur est fureteur, instigateur, posé en permanence sur la jeune femme :

« Je revois les perles aux lobes de ses oreilles, ses cheveux, même dérangés par le vent, aussi souples qu'un rideau liquide, et d'autres détails qui ne recèlent rien, accrochaient au hasard l'attention, désespérant de précision là où le reste se dérobe, détournant l'œil de sa présence initiale, instantanée, trouant la face du suaire où je ne vois plus rien. C'est pourtant là où elle me bouleverse encore, ce jour où je la découvris sur le pas de ma porte, la seconde fois, avec son adorable air d'effroi, l'instant où elle se lançait seule dans l'aria, aveuglément dressée, impérative, comme pour coucher la montagne (...) Parfois, juste avant qu'elle prenne congé, je n'entendais plus rien de ce qu'elle voulait me dire, ses yeux étaient alors levés sur moi, son visage tendu tellement ouvert, que toute cette beauté venait brusquement d'assourdir les sons et bleuir la lumière. Dans cette lumière elle demeura longtemps, obsédante, au seuil d'une parole que je ne pouvais saisir : M'entendez-vous donc, Me verrez-vous telle que je suis, Pourrez-vous jamais relier les fragments erratiques de ma vie... » (L.C., Espace-Nord, p.66-67)

Car le professeur de chant aime Clara par son image et au-delà de son image, comme Jeanne est foudroyée par la beauté de l'officier allemand, comme Hugo aime encore Alice, comme le narrateur de la Partie d'échecs indiens ressent au travers de Lisa, la présence sombre et fraternelle de Chaliaguine. Chacune de ces configurations de départ ouvre un rapport à l'autre, de trouble, d'attirance, un rapport d'amour tendu par une distance que le désir secret mais impérieux du narrateur ou de l'héroïne est de combler. Comme mon propre désir d'ailleurs. L'île est dès le départ l'île de Pierre

Ansaïem avant qu'elle ne devienne l'île d'un autre plus présent, plus angoissant, interrogeant l'identité même du narrateur de *La Nuit d'Obsidienne*. C'est dans la nuit qu'il avance à tâtons, quelque chose le pousse ou l'attire, peu à peu des personnages apparaissent, des figures se détachent, un nouvel ordre s'impose à l'ancien. Et tout au long de cette avancée, ce désir qui l'a mené jusqu'à l'île sera rechargé d'éléments nouveaux qui donneront épaisseur au mystère de ce monde et de sa présence en ce monde, l'inviteront à poursuivre.

*

Maintenir ce désir en tension, là est sans doute le cœur du travail romanesque, ce dont il m'est difficile de parler ici parce qu'il s'opère en grande partie à notre insu, en fonction d'un vague savoir-faire plutôt que d'un savoir, en appui sur ce qui a dû s'introduire en nous à l'écoute des histoires racontées dans l'enfance puis lues ensuite dans les livres. La mise en oeuvre de ce fragile savoir-faire s'effectue par essais et erreurs, abandons et reprises. Dans le procès de se réajuster sans cesse au *temps* du roman, de reprendre obstinément place au cœur de celui-ci, il se trouve que dans ce champ d'images en instance de fixation, quelques images, ou plutôt quelques impressions d'images auront assez de présence pour se greffer au texte, prolonger celui-ci, poursuivre le miracle de son *irréductiblement étrange*, au point de générer à la relecture une authentique surprise : un monde s'ouvre et se découvre, du texte s'appose au texte par la seule force d'appel de celui-ci.

C'est dire l'importance de l'instance lectrice de l'auteur, ce moment où l'auteur cherche à s'installer dans le temps du lecteur et se confronter à la présence pure du texte : tient-il ce texte, rend-il sa propre lumière, est-il dans la fluidité, la justesse, appelle-t-il une suite ? Et s'il ressent, le lecteur du texte, si je ressens moi, lecteur de mon propre texte, que quelque chose n'y « sonne pas juste », bien incapable souvent de savoir pourquoi, il n'y a pas d'autre solution que de reprendre avec courage les pages qui précèdent le moment où est arrivé à ma conscience la perception du problème, de l'impasse, de l'impossibilité à poursuivre avec la même vigueur de désir, la même générosité à croire, sans que se brise le fil invisible, ce qui d'un livre nous attire et nous entraîne, nous envoûte parfois, nous séduit ou nous effraie, nous fait trembler, pleurer et rire, nous soustrait un moment à nous-mêmes et nous laisse après son passage un peu différents.

Afin que ce charme opère à la relecture sans doute faut-il aussi que nos dragons d'impatience, de programmation, de maîtrise, n'aient pas trop mis à

mal le temps, l'univers et le propos du roman en devenir. Trois notions sur lesquelles j'aimerais revenir un instant.

Le *temps* du roman n'est évidemment pas le temps au sens premier, mais plutôt cette manière de temporalité que chaque roman choisit et pose dès les premières pages. Le temps est, on le sait, la grande « affaire » du roman, certains romans dilatent à l'extrême le temps, ils installent pour le lecteur une espèce de durée méditative alors que d'autres procèdent par bonds successifs, ne retiennent que quelques saillies événementielles et pour avancer usent de ce tranchant. Sur son tempo initial le roman joue bien sûr rythmiquement d'accélération et de moments de suspens, néanmoins possède-t-il dès les premières phrases, et comme inscrite dans son code génétique, une manière de tendre le fil qui n'appartient qu'à lui, une ellipse qui lui est naturelle, consubstantielle à la voix de l'auteur et sur laquelle le lecteur va naturellement s'ajuster. Une rupture de temps est une rupture de ce fil, elle apparaîtra comme un ressaut, une suture dans le lié d'origine. Y a-t-il eu fatigue, empressement, manipulation du texte ou « copié collé » ? Quelque chose est alors ressenti comme hors ellipse naturelle et il convient de revenir en arrière en tentant d'oublier ce qui s'est malencontreusement fixé.

La seconde notion est celle d'*univers* romanesque. Le mot est à entendre au-delà des acceptions topologiques du mot : chaque roman ouvre à un monde qui a ses lois, ses lumières et ses paysages, une manière qui lui est propre de traiter le réel, et souvent, compte tenu de la familiarité obsédante entre le roman et le romancier pendant le temps de la gestation, une espèce de champ sémantique clos, imprégnant jusqu'aux noms propres. Certes, il existe toute une tradition romanesque de la digression, l'exquis bavardage, mais celle-ci ne me semble possible que si l'univers du roman est résolument en place. Proposerais-je donc, pour rester dans le champ clos de cette conférence, que chaque roman est au fond une île, nous en serions les explorateurs, souvent pressés, pusillanimes, inconstants, portés vers la dissipation, le mouvement inutile, la parole creuse. Alors donc, réécoutons Pierre Ansalem : « *Sachez regarder seulement, vous en remettre à cela seul qui se déroule sous vos yeux. Ne faites pas un mouvement qui ne trompe le mouvement, pas un geste qui ne donne résistance aux choses. Laissez se refaire autour de vous l'ordonnement que votre venue un instant aura troublé. ...* »

La troisième notion me semble plus difficile à définir, c'est la notion de *propos*. Là encore il ne s'agit pas de propos au sens de thématique, on sait que le soufflé romanesque ne résiste pas à toute intention trop appuyée, toute démonstration, le roman n'est pas là pour expliquer, il pose simplement, il

invite à visiter un monde, laissant libre le visiteur de prendre ce qu'il veut prendre. Là est le génie de la littérature comme sa totale pauvreté : elle ne possède rien que ce qu'on lui prête. Le propos d'un roman est donc bien moins et bien plus que ce qu'il voudrait nous dire, c'est son centre noir, cela même que le romancier n'appréhende souvent qu'après coup, lorsqu'il s'interroge sur son travail, ou se voit sommé d'en parler, tentant avec adresse et maladresse d'évoquer son livre à ceux qui agrafent un micro à son revers de veston. Pour reprendre une toute autre métaphore, on pourrait peut-être dire que le propos d'un roman est le feu sur la mèche, cette incandescence en mouvement qui consume à mesure les pages traversées, aimante le désir de l'auteur, plus tard du lecteur, tout entier mobilisé par l'envie d'en savoir plus. « *Tout livre a un centre qui l'attire* » écrit Blanchot en exergue de ce livre d'éclaircissements qu'est *L'Espace Littéraire*. Mais il ne me semble pas interdit d'appliquer son exergue à toute entreprise fictionnelle :

« Tout livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire : centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain et plus impérieux. Celui qui écrit le livre l'écrit par désir, par ignorance de ce centre. Le sentiment de l'avoir touché peut bien n'être que l'illusion de l'avoir atteint... » (In *L'espace littéraire*, Folio, p. 9)

Caché le plus souvent le propos affleure à certains moments du texte, quoique nous le voulions. Ainsi pour *La Nuit d'Obsidienne* ai-je aujourd'hui l'impression qu'il s'agissait avant tout du rapport à l'autre et au travers du regard de l'autre, au-delà de son regard, de la construction tâtonnante d'une identité.

Pierre Ansaem, lors de la première rencontre « ... *s'était penché vers moi et m'avait glissé à l'oreille une observation à propos de ma vie récente. Celle-ci se révélait être tout à fait exacte* » (N.O., p.12) Plus tard « *Lors de notre troisième entrevue, il observa que l'île lui paraissait un monde très lointain et qu'il eut voulu la revoir avec la jeunesse de mes yeux* » (Id., p.19) Et plus tard encore, alors que le narrateur a été accueilli sur l'île dans la maison de Jana, ce dernier se voit aussitôt pris dans les rets d'une identification à quelqu'un qui n'est plus Pierre Ansaem et dont le souvenir flotte insensiblement dans le regard de son hôte, dans l'attente muette des insulaires, dans les lettres qu'il découvre dans la serre attenante à la maison : « ... *votre regard, écrit l'épistolière, qui me suit et me transperce. Et ne me quitte jamais alors qu'à tout moment j'ai peur de vous perdre. Vous prenez mes gestes, vous prenez mes paysages, vous prenez mes livres, mes objets et mes souvenirs. Non, vous ne les prenez pas, je vous les donne avant que vous avanciez la main pour les saisir...* » (Id.,

p.41) Et vers la fin du livre, dans la maison et l'intimité de cette femme aimante, le narrateur donnerait tout pour donner forme et visage à cet autre qui n'est pour lui qu'un nom, une image imprécise et dont il sait qu'il a pris la place. Survient alors cette conversation :

- « - *Non, dis-je, je ne le vois pas.*
 - *Il aimait nager dans la mer jusqu'à n'être plus qu'un point minuscule dans l'immensité. Se battre avec l'immensité. Exténuer sa force. Le voyez-vous ?*
 - *Non.*
 - *Quand il revenait de la lande, il ramenait des plantes pour vérifier leur nom dans les livres. C'était de l'écorce la peau de ses mains.*
 - *Il riait parfois ?*
 - *Presque jamais avec moi. Mais au loin avec Singa quand elle lui tirait les cheveux. Le voyez-vous ?*
 - *Non (...) Je ne le vois pas, je ne vois rien, je voudrais le voir, depuis si longtemps que je voudrais le voir...*
- Elle sourit et ses yeux brillent. Elle me touche les lèvres avec ses doigts. Elle dit :*
- *Puisque je vous regarde. »* (Id, p.153)

« *Puisque je vous regarde* » : là, à cet endroit-là, dans la chambre où Ann regarde le narrateur, dans le brillant de son regard, par cette désignation équivoque, le propos est vivant. Hors ces mots qui le scellent, il est comme la vie absente, il n'est plus, il n'y a plus de propos. Tout l'art, tout le tact de la critique serait de revisiter les textes en maintenant en respect cette vie qui est au cœur des textes. Ce qui fait qu'aujourd'hui d'ailleurs, relisant ce passage, je me sens revenir à ce qui s'y produisit pour moi la première fois. Comme si je n'en avais jamais fini avec ce regard d'Ann. Pourtant il s'est passé quelque chose grâce à ce livre, j'ai gagné et j'ai perdu quelque chose, il y a eu à la faveur du processus d'écriture comme la précipitation (au sens chimique du mot) d'un monde, désormais arrêté, détaché, donné, autorisant à ce que je quitte enfin ces espaces et que je passe à un autre livre peut-être, une autre île à découvrir.

*

Ainsi, insensiblement, me voici invité à parler de l'écart entre moi et la fiction et tenter de m'approcher un peu de moi après avoir voulu décrire les processus qui requièrent au contraire l'oubli et comme la déshabitation de soi. Pour *La Nuit d'obsidienne* par exemple, je ressens aujourd'hui ma proximité avec le narrateur, jeune médecin comme je l'étais à l'époque - et auquel je ne me suis pas résolu à donner un nom, comme un premier filtre de différenciation. Mais il me faut relever tout autant l'absolue étrangeté de cette

île à la sociologie dévastée, où une extrême violence régit les rapports, avec le retour de formes sauvages, primitives, saisies dans une clarté blanche, saturée, qui fait douter de ce réel. Ce monde est bien sûr assez éloigné de celui de ma vie mais il existe en moi quelque part, il est contigu et par moments accessible dans cette lisière inconsciente que balaie la lumière de mes rêves, mes projections, mes imaginations, le mouvant patrimoine des œuvres que j'ai pu côtoyer. L'on sait aussi que par un paradoxe constant il nous faut être à une certaine distance de nous pour jouir d'une liberté inhabituelle de déploiement. Il s'agit d'être loin, mais pas trop loin de soi, dans une zone plutôt sensible, mais dans un écart qui donne de l'aisance, correspond en somme à notre tessiture de voix, cet endroit du spectre où notre voix peut se déployer librement sans perdre de son souffle et de sa musicalité. Ma tessiture fictionnelle, pour la nommer ainsi - si même elle se modifie insensiblement de livre en livre - serait plutôt médiane. La musicalité disparaît lorsque j'écris trop près de ma vie, l'absence, l'insuffisance d'autonomie du texte pèse alors sur sa couleur, la richesse de ses harmoniques. Tandis qu'à l'inverse l'inspiration – le souffle- s'épuise si je me vois écrire des fictions trop lointaines, historiques, épiques..., qui à la longue ne brassent que du vide. A charge donc pour moi de trouver au seuil de chaque roman un monde assez lointain pour être vibrant et assez proche pour être inspirant, un propos qui enchâssé dans une situation romanesque, située à distance de moi, engage et interroge pourtant toute mon existence.

C'est évident et c'est peu dire que ce propos sera inscrit dans ma propre tache aveugle. « *Demande pour tes yeux que les rompe la nuit* » nous murmure en exergue Yves Bonnefoy et je pense à lutte de Jacob avec l'Ange, Jacob luttant toute la nuit jusqu'au lever de l'aurore, après quoi, dit le texte, il est touché à l'emboîture de la hanche et reçoit un autre nom, Israël. Chaque roman fut pour moi avec plus ou moins d'intensité une pénétration dans un endroit de ma tache aveugle, une lutte avec ce grand corps immense et pugnace tel qu'on le voit à Saint Sulpice dans le tableau de Delacroix. Puisque m'est donnée cette occasion de la chaire de poétique, j'essaierai donc d'entrer un peu, comme je peux, au cours des prochaines conférences, dans cette zone aveugle ou partiellement aveugle de l'engagement qu'inaugura *La Nuit d'obsidienne*, et dont le narrateur écrit en épilogue : « *Même si je ne sais plus qui tenait la main de l'autre, vous m'avez guidé, Ann, dans l'absolu présent de toutes choses et c'est la nature du secret qu'avec vous je porte.* » (Id, p.159) Je ne puis témoigner de ce secret qu'en revenant vers le cœur des textes, conscient que je vais faire à nouveau œuvre d'écriture, d'invention, qu'un texte sur mes textes sera un texte encore où le plus vrai que ce qui s'est produit passera au mieux comme le souffle entre les mots et les images.

*

Si aujourd'hui j'ai choisi *La Nuit d'obsidienne* comme fil rouge de la première conférence, c'est non seulement parce que j'y vois une métaphore de l'aventure romanesque que parce qu'il fut aussi pour moi le roman d'apprentissage du roman. J'ai dû me battre pied à pied avec lui, errer longtemps dans ses parages, maintes fois le reprendre après oubli partiel, tentant de remailler le tissu décousu, souvent trop poétique, d'une première version. C'est dire qu'au-delà de ses défauts de jeunesse, il est le lieu de mes premières tentatives de construction romanesque et surtout le témoin de mon passage de la poésie au roman.

Car je suis entré en écriture par la porte de la poésie. En amont il y a la poésie, fille de la musique, il y a le goût des mots, des silences et des accointances entre les mots, la perception de ce qui soulève insensiblement les textes. Et ce bonheur de pouvoir jouer sur la page ou sur le fil de l'oreille avec ce trois fois rien des mots pour voir s'ouvrir par éclats, un certain au-delà du sensible.

Henry Bauchau qui est à l'horizon de toute mon enfance évoque dans « *La Circonstance éclatante* » une scène de sa mémoire où il admire à côté de lui son grand frère Olivier, casqué, étincelant dans la lumière du soleil, se balançant sur un cheval de bois, et pleinement accordé au monde, alors que lui, le petit Henry, sent qu'il n'est pas, ne pourra jamais être ainsi, comme son frère, de plain-pied dans l'existence. Puis le soleil baissant illumine comme miraculeusement la lame du sabre que Henry tient en main et « *le temps de cette lumière aussitôt rappelée par l'ombre, écrit-il, je suis appelé, nommé, peut-être désigné pour un événement inespérable et pourtant secrètement espéré. (...) C'est là que commence la dépendance amoureuse du poème.* » Ainsi ce souvenir magnifié inscrit-il dans la mythologie intime d'Henry Bauchau la scène d'origine de son écriture. Charles Bertin de son côté avait fait publier à la fin de sa vie une nouvelle intitulée *Le Cheval souriant*, où j'inclinerais aussi à voir une circonstance d'entrée dans l'écriture, circonstance magnifiquement décrite elle aussi, encadrée par la mémoire, et où le petit Charles cherche à se réfugier dans le dessin de la toile de Jouy (un cheval souriant) pour échapper à l'effroi d'entendre dans la chambre voisine des sons qui évoquent la scène primitive.

Quant à moi je n'ai jamais trouvé pareille circonstance à laquelle accrocher le départ de mon parcours d'écriture. Mais je n'ai pas, comparativement à Henry Bauchau, la même fidélité à l'enfance, la psychanalyse n'a jamais pris

chez moi la place qu'elle a prise chez lui et je ne peux que balbutier un légendaire personnel qui chez lui fait résonner miraculeusement la Maison Chaude ou la Maison Froide, Mérence ou l'Escalier Bleu. Dans mon souvenir il me semble que très tôt j'avais du plaisir aux mots, j'éprouvais la voix des textes, j'étais sensible aux autres mondes dont ils étaient porteurs, et c'était une détermination plus puissante que les déterminations parentales que je sentais posées sur moi, dans une famille nombreuse où il était habituel de nantir chaque enfant d'une lointaine prédestination : l'artiste, l'ingénieur, l'intellectuel... Moi en l'occurrence : une tête disait-on, promis à un avenir de chercheur pour mon père, de professeur pour ma mère, ce que je n'ai pas complètement pu éviter, puisque me voici éphémère titulaire d'une chaire de poétique et puisque je passe ma vie à chercher quelque chose, mais peut-être pas les effets de nouvelles molécules sur la dengue ou la trypanosomiase. Au-delà de ces regards portés sur moi, regard très ouvert de mon père, lequel avait et conserve toujours par générosité naturelle une admiration à la fois exigeante et inconditionnelle envers ses enfants, au delà du regard plus voilé, plus perplexe de ma mère, qui parfois ne semblait pas tout à fait reconnaître ces grands sauvages de fils, j'ai eu très tôt le sentiment que l'écriture était mon domaine secret, grâce auquel insidieusement, à la faveur de la poésie, puis du théâtre, puis du roman, je me suis ingénié à subvertir et distordre peu à peu la trajectoire rectiligne à laquelle mon étiquette de premier de classe m'avait destiné.

Un jour j'ai 13 ou 14 ans, j'ai acheté un petit carnet toilé gris à la tranche rouge pour écrire mes premiers poèmes, j'ouvre la première page et je ressens intuitivement, par évidence intérieure, que le moment est grave, puisque je vais poser mon premier mot d'écrivain. A cet instant le ciel tout entier me regarde, le monde entier me regarde, c'est un peu comme le soleil qui illumine le sabre du petit Henry, une désignation surnaturelle. Plus tard je n'oserais parler de cette certitude alors éprouvée, je dirais que l'écriture est devenue ma croyance, et aujourd'hui, selon l'expression magnifique d'Ali Farka Touré, ce vieux griot malien décédé l'année passée, j'évoquerais plus modestement l'écriture comme mon don de connaissance, *a gift of knowledge*. Nous avons tous un don de connaissance, soit quelque objet, quelque support privilégié qui s'il est au travail nous fera entrer dans une plus grande connaissance, et sagesse, sous-entend le vieux musicien africain. Comme la vie est heureusement immense le don sera différent pour chacun d'entre nous, pour l'un ou l'autre ce sera le mystère du feu ou la compagnie des arbres, ou la pratique des voyages, ou l'amour des jardins, ou le sens de la musique... Pour moi ce fut l'écriture dont je sentais l'appel au plus profond de ma conscience enfantine. Et s'il faut une sorte de scène originaire à celle-ci, comme d'ailleurs

une preuve supplémentaire de ma duplicité d'enfant, je puis produire ce petit texte paru dans la *Quinzaine littéraire* qui avait soumis quelques écrivains à l'exercice de l'autoportrait. Les faits relatés sont authentiques mais leur vérité me semble plus parcellaire qu'ils ne le revendiquent. Le seul mérite au fond de ce texte est de m'asseoir à la même table que mon frère Bernard Tirtiaux, qui fut mon presque frère jumeau, force de la nature et héros des guerres de l'enfance, lui dont on connaît aujourd'hui la belle voix orageuse, les talents multiples et la trajectoire colorée d'artisan et de conteur :

« Mon père racontait des histoires. Sa voix roulait sur la grande table familiale, réinventant quelque fait de guerre ou quelque souvenir pour tenir en haleine l'invité du jour. Enfants nous écoutions religieusement, serrés les uns contre les autres. C'étaient de petites proses lyriques, étincelantes de détails, mi-nouvelles, mi-contes, chapitres d'un livre qui ne serait jamais écrit et qu'il feuilletait au hasard selon les caprices de la conversation. S'il faut une scène inaugurale à l'écriture c'est pour moi celle-ci : je suis assis à la grande table des familles, mon père raconte ses histoires, moi j'écoute et je me demande qu'est ce qui est vrai dans ce qu'il raconte, bon dieu, qu'est-ce qui est vrai ? Je n'ai jamais eu la réponse. Plus j'avance en âge plus je me dis que tout était peut-être faux mais bien plus vrai pourtant que la vérité des choses que je traquais dans ma caboche d'enfant sourcilieux. Mais à l'époque je n'avais pas cette sagesse. Écoutant les récits de mon père je guettais l'arrangement, l'effet, la substitution opportune ou le détail menteur. Je faisais travailler mon imagination à rebours pour voir apparaître la vérité derrière les écrans lumineux de la fable et je me promettais d'émarger un jour le grand légendaire paternel, d'écrire entre ses lignes le texte de ce qui s'était vraiment passé. Il y a toutes sortes de passages vers l'écriture, le plus souvent inavouables, moi je suis entré par le couloir des ombrageux, les susceptibles, les vérificateurs. Plus tard, quand je fus passé de l'autre côté, saisi par des fictions qui venaient l'une après l'autre me distraire et me hanter, je me suis rendu compte que l'inspecteur de la vérité, le contrôleur des textes n'était rien sans la voix du conteur, que celui-ci écrivait en moi bien mieux que son double teigneux. D'ailleurs, je le sais maintenant, il me donne la musique des textes, je l'invite à ma table où j'aime que sa voix roule sur le grand décor de soupière et de nappe dressée, et quand un silence s'ouvre à la fin des histoires, quand dans le théâtre du repas familial je le vois prendre mystérieusement la pose, je renverse la tête avec jubilation pour ne pas perdre un mot de la chute. »

(Autoportrait avec enfant, I)

Sur la table familiale il traînait aussi des livres dédiés d'Henry Bauchau, l'oncle lointain, souvent des livres de poèmes, agrémentés de photos, *La Dogana*, *La Pierre sans chagrin*... Ils arrivaient par la poste, entourés d'une aura

de mystère, de curiosité chuchoteuse, leur poésie était à la fois simple et pour l'enfant que j'étais, toujours insaisissable :

« *Avec mes pierres carrées,
je t'enfermerai dans une œuvre,
car tu es coureur de chagrins,
et la règle est d'apprendre à rire,
Homme
avant de mourir.* »

(Henry Bauchau, *La Pierre sans chagrin*)

Ainsi qu'au père conteur il me faut donc rendre justice à Henry Bauchau, cette figure exemplaire et toujours bienveillante qui au quotidien de l'enfance instillait de loin en loin la voix de la poésie. C'est lui qui, très inconsciemment sans doute, m'autorisa au franchissement vers l'écriture. C'est de lui dont nous avons monté, Bernard et moi, en 1971 *La Machination*, renommée par la suite *La Reine en amont*. En amont il y a aussi une reine, parmi ses sœurs, occupées entre elles à partager un secret que l'écriture avait pour dessein de tenter de percer. Mais de ma mère je parlerai plus tard. Puis, une fois le franchissement accompli vers l'écriture, une fois que je fus passé dans l'écoute et la transcription balbutiante d'un poème qui cherchait à être le mien, j'ai glissé vers ce temps et ce non temps du labeur poétique. En est résulté un ensemble de textes parus plus tard sous le titre *Femmes Prodiges*, après quoi j'ai tenté de passer du poème au roman. Ce fut un long apprentissage qui couvrit notamment l'écriture d'une première version de *La Nuit d'Obsidienne*, et qui s'intitulait à l'époque : *Archipel*.

*

Ecrit au présent, à la première personne, *Archipel* proposait une suite d'alinéas tendus, comme autant d'éclairs sur un parcours initiatique plus intérieur et beaucoup plus imprécis encore que ne le deviendrait *La Nuit d'obsidienne*. Les rêves y étaient sur le même plan que les événements du réel. L'ellipse entre les alinéas, entre les phrases, confinait à l'ellipse poétique : grande sonorité des mots sur fond de silence, souci descriptif réduit au minimum, présent éternel du verbe :

« *L'homme a pris la vie sauvage.
Il erre dans les forêts, court sur le rivage.
Il se nourrit de ce qu'il vole dans les poubelles de Saan et les fermes de Semaan.
On monte la garde auprès du cimetière car il pourrait y revenir.*

*Il dort, dit-on, du côté des Végurs dans un abri, une niche.
C'est de là que viennent les cris à la tombée de la nuit.
Des cris de bête, des beuglements.
Quand le vent vient des Végurs, les habitants de Semaan entendent les cris.
Des enfants l'on vu sur une plage traçant des signes dans le sable.
La folle est revenue barbouillée de terre avec du sang sur sa jupe entre les cuisses.
Elle rit, elle montre la direction des cris. » (Archipel, manuscrit)*

Il m'a fallu plusieurs années ensuite et l'écriture de *Retour à Satyah* pour que je puisse reprendre les intuitions premières d'*Archipel* afin de les fonder dans une perspective romanesque plus élaborée, un univers plus ancré dans le réel, une ellipse plus serrée. Mais toute *La Nuit* tenait déjà dans ce long poème heurté, écrit à l'hiver 79-80 pendant une expérience tout à fait singulière, au *teatr laboratorium* de Jerzy Grotowski, à Wrocław en Pologne, et dont l'expérience fut pour moi si riche, féconde, libératrice qu'il importe que je m'y arrête un instant.

*

A l'époque et depuis le début de mes études de médecine, j'avais une passion pour le théâtre, la mise en scène surtout. Après un spectacle très difficile, issu des *Illustrations* de Michel Butor en 1979, j'ai voulu entreprendre une sorte de voyage initiatique, lequel a pris la forme d'une bourse d'étude pour le *teatr laboratorium* de Jerzy Grotowski, à Wrocław, en Pologne. J'ai interrompu alors ma formation d'assistant en psychiatrie et je suis parti pour quelques mois. Je ne savais pas au devant de quoi j'allais, j'avais lu le livre de Grotowski *Vers un théâtre pauvre*, et je savais que c'était un travail du corps et de la voix, ce pour quoi je n'avais aucune disposition naturelle. Enfin personne ne m'avait indiqué cette destination, certainement pas un vieil archéologue à demi-fou, rencontré sur le quai d'une gare, et qui m'eût murmuré à l'oreille : « *Aller au plus loin pour aller au plus près. Si l'on veut se connaître prendre un chemin que l'on ne connaît pas* »

Toute la démarche de Jerzy Grotowski s'inscrit dans la suite du renversement de perspectives proposé par le metteur en scène russe Stanislavski. Pour ce dernier le travail de l'acteur exige avant tout une forme d'écoute intérieure, de disponibilité au texte, au personnage. Il s'agit moins de faire illusion, d'être habile à revêtir telle ou telle identité d'emprunt, que d'aller à la rencontre du rôle avec ce qu'on est soi, au plus aigu, au plus sincère. Ce travail introspectif, Jerzy Grotowski va tenter de l'approfondir en proposant un entraînement de l'acteur, axé strictement sur les *actions physiques*, le corps et

la voix. Pour Grotowski le fait théâtral se réduit d'ailleurs à l'acteur seul, sans artifice de décor, de costumes ou de lumières, c'est la profession de foi du *Théâtre pauvre*. Par son entraînement, par sa pratique vocale et corporelle, l'acteur se dégage de toute démarche mimétique, il devient un explorateur de ses contrées intérieures, choisit résolument le trajet exigeant et sacrificiel du Saint, par opposition à la figure de la prostituée qui offre pour de l'argent une image d'elle sinon davantage. Après cinq spectacles Grotowski se détournera du théâtre pour ne plus s'attacher qu'au cheminement de l'acteur, il aura totalement traversé le miroir de la scène.

A l'époque où j'y étais allé, 1979-1980, le *Teatr Laboratorium* ne jouait plus que de loin en loin son dernier spectacle, *Apocalypsis cum figuris*, plus proche d'un canevas de jeu que d'une pièce de théâtre. Les comédiens avaient tous évolué personnellement et proposaient des stages de natures très différentes mais dont la source était commune. Il s'agissait de moments d'exercices physiques et vocaux, suivis d'improvisations. Exercices pour assouplir le corps, ouvrir ses potentialités, poser et faire résonner la voix, invitations à découvrir-exprimer un mouvement, une danse qui nous fût personnelle, au contact des autres participants et en lien avec une impulsion première, qu'ils voulaient la plus « organique » possible. De ce travail j'ai retenu des choses simples : pour faire parler le corps authentiquement il nous faut d'abord en expulser les clichés, nous vider de toute intention, tenter de suspendre toute volonté de maîtrise en nous laissant emporter par le mouvement ou la voix. Il nous faut accepter la fatigue, voire l'accueillir comme un état favorable, susceptible de nous affranchir du contrôle et nous permettre quelquefois d'accéder au second souffle. Tout au long des exercices, j'admirais chez tous les comédiens du *Teatr Laboratorium* un regard infiniment sensible à l'énergie, la vitalité, la vérité singulière que chacun d'entre nous exprimait par son corps. J'aimais cet art qu'ils avaient de nous éveiller, de nous inviter à oser, de reconnaître en nous les moments d'avènement, et ceci sans jamais utiliser les mots qui fixent et accentuent finalement la maîtrise mentale. Mais la part proprement initiatique de l'expérience a tenu pour moi dans cet apprentissage du laisser-aller, de la déprise, et, associée à celle-ci, la découverte qu'il y avait au cœur du processus une inversion de perspective : ce n'est pas moi qui chante ou danse mais cela danse et chante au travers de moi.

Tous les créateurs expriment ainsi, je crois, le mystère de la création : écrivains, musiciens, sculpteurs ou peintres nous ne sommes que des interprètes de ce qui nous dépasse, seule notre « façon » ou notre « voix » signe les œuvres, lesquelles peuvent être alors reconnues et versées dans le grand patrimoine. Ce paradoxe qui est aussi au cœur du mystère de nos vies

(vivre l'avènement d'être au moment même où le moi s'efface) j'ai pu l'expérimenter d'une manière saisissante dans le travail d'improvisation qui suivait les exercices du corps et de la voix. C'est qu'au terme d'une période d'échauffement, d'assouplissement, nous découvrons un champ d'improvisations d'une liberté et d'une richesse humaine stupéfiante. C'est alors, et alors seulement, dans l'espace de cette création unique et éphémère, que j'ai eu l'impression de pouvoir déposer enfin mon masque social. Etre allé « là » m'a invité à renouveler l'expérience ailleurs, dans d'autres domaines, et il n'est pas indifférent que *La Nuit d'obsidienne*, ait été écrite dans sa première version pendant mon séjour polonais.

Peut-être l'imprégnation mythique du roman prend-elle d'ailleurs sa source dans ces moments d'improvisation collective auquel aboutissait le travail du corps et de la voix. Car sur cette scène étrange, héritée du théâtre mais comme libérée des contraintes de celui-ci, au fil de ces dramaturgies spontanées que j'ai retrouvées bien des années plus tard en Sardaigne avec Rena Mirecka et Ewa Benesz, nous en venions tout naturellement à réinventer des rites, pleurer nos morts, célébrer nos naissances, marcher sur la route du monde, partager nos joies et nos peines, dans des fêtes singulières ou des cérémonies scandées qui nous conduisaient au plus près de cette souche humaine commune, dont les mythes ont de tous temps permis l'approche et la familiarité.

*

Dans certains mythes d'autrefois, évoqués par Pierre Ansaem au début de *La Nuit d'obsidienne*, les morts étaient offerts en pâture aux aigles, leurs âmes erraient, disaient-on, sept ans avant de ressurgir dans un corps nouveau. Porté par ces évocations, le jeune narrateur est envoyé sur l'île. Ses yeux regardent, ses oreilles entendent, il cherche à habiter les lieux et comprend peu à peu qu'il est à la place d'un autre, nommé Elie Macchanéis, qu'il est reconnu pour le successeur de celui-ci, que l'on attend et que l'on craint. En trois cercles successifs, celui de la maison de Jana, celui de l'île toute entière, celui enfin du corps d'Ann, qui fut l'amoureuse d'Elie, il pénètre de plus en plus profondément dans le territoire de cet autre, le mystère de sa vie, le drame de sa mort, et plus il entre dans cette connaissance, moins il en sait, plus il en porte, c'est une passation davantage qu'un savoir. Et lorsque arrive par fragments, cette vérité balbutiée concernant la mort de celui dont il a pris la place, la révélation n'a pas tant d'importance que le fait d'être là vivant, debout face au regard d'Ann : « *Puisque je te regarde.* »

Elie Macchanéis avait apprivoisé une petite fille sans langage qu'il aimait jucher sur ses épaules et qui s'agrippe à ses cheveux, faisant de lui une espèce de géant monstrueux, dans l'unique photographie de lui qui subsiste. Tandis que le narrateur s'enfonce peu à peu dans la mémoire de l'île, cette enfant apparaît ici et là par éclipses, elle est confondue aux figures de la fièvre et lorsque le narrateur est chassé de l'île, c'est son petit corps animal qui bondit sur lui, dont il sent les doigts ongulés s'accrocher à ses cheveux tandis qu'il tombe dans le vide.

Tombe ou vole. Est emporté dans les serres de l'aigle. C'est la gageure de ce livre que d'avoir voulu demeurer fidèle à ce mythe des funérailles célestes et du transfert des âmes dont parlait avec lyrisme Pierre Ansaem. D'en haut, très haut, on peut voir les deux côtés de l'île, sa part urbaine, industrielle, reliée au continent, développée autour du terminal pétrolier et de l'autre côté sa partie sauvage, saccagée, où subsistent les restes d'une communauté humaine, crispée sur ses croyances. Entre les uns et les autres, entre *les marchands* et *les idolâtres*, une vérité avait cherché à se dire, et le destin d'Elie à montrer que l'on peut payer de sa vie le prix de la non appartenance.

Sans doute le fait que *La Nuit d'obsidienne* fut mon premier roman m'a-t-il empêché de voir combien l'ambition était folle, démesurée, de vouloir maintenir toujours en tension les trois fils entremêlés : le parcours initiatique du narrateur, le substrat mythique, l'allégorie politique. Mais quoiqu'il m'en ait coûté, je dois reconnaître aujourd'hui qu'il s'est passé quelque chose avec ce texte. Au terme en tous cas de l'expérience, plus précisément dans la troisième partie, lorsque j'étais, narrateur, dans la chambre d'Ann, je me souviens m'être trouvé dans un état de grande disponibilité à l'univers romanesque, cela s'écrivait comme au travers de moi, aisément, sans difficultés techniques et je croyais reconnaître ce que mes amis polonais, qualifiant un certain état du corps ou de la voix, appelaient le second souffle.

« Revenu de là, j'étais un corps vide mais avec en moi d'immenses réserves de souffle. » (N.O., p.159) Au plus loin de la déportation romanesque j'ai voulu parler ainsi de cette petite mort qu'il m'a fallu à tous prix retrouver par la suite. Longue et passionnante entreprise que de mourir à soi-même. Après cela j'ai eu envie d'aller ailleurs, j'avais tant de choses à connaître, l'impatience à dompter, la patience à apprendre, l'infini désir de *faire, refaire, croire et recommencer*. Car un accès m'avait été donné à l'au-delà du texte, là où il vibre sur presque rien, le saillant des mots les plus simples, cette présence d'Ann, énigmatique et tranquille, évoquée en toute fin du livre :

*« A présent je vous regarde en pleine lumière. Votre geste se lève et s'arrête.
Votre regard se brise. Éternellement. »* (Id, p.159)