Dans le vertige des « Murmurantes »

Myriam Watthee-Delmotte

> L'artiste est celui qui pense la mort de façon active et sait l'utiliser, complètement différent sur ce point de la majorité des hommes. L'artiste est celui qui met sa mort en valeur.
>
> Pierre Jean Jouve, *En miroir*

C'est sur un rite funèbre que s'ouvre la nouvelle « Les Murmurantes ». La fermeture les volets, « les larmes » (M, p. 99), « l'employée des services funèbres » (M, p. 101), puis « le corpus étendu entre deux cierges » (M, p. 103), voilà qui plonge d'emblée dans l'atmosphère d'une scène funéraire, avec une insistance sur la théâtralisation du moment : « L'embaumeuse avait noué ses doigts, peigné vers l'arrière ses cheveux blancs et fardé un peu ridiculement le haut de ses joues » (M, p. 103). Un défunt ne s'appartient plus, il est livré au bon vouloir des vivants, qui s'empressent de mettre en scène leur représentation de la mort en tant que phénomène de distanciation. Car toute cérémonie de deuil sert d'abord à faire admettre que la personne décédée est entrée de manière irrémédiable dans un ordre de réalité résolument séparé, et qu'il faudra apprendre à vivre avec cet écart. Le narrateur note en ce sens que son maître a désormais « la stupéfiante prestance des morts » (M, p. 103), c'est-à-dire la solennité que les survivants donnent à ce grand mystère auquel un défunt a accès et qu'ils ne sont pas appelés à partager.

Parler d'un mort, c'est toujours parler de ce que cet individu signifiait pour soi et qui reste son héritage, qu'il soit d'ordre affectif, intellectuel ou matériel ; c'est toujours une manière indirecte de parler de soi. Or les mots du narrateur ont ici de quoi inquiéter : « je ne le voyais pas sourire comme on dit que les morts sourient, je voyais son masque de lutteur, cette immense statue dont j'avais côtoyé l'existence pendant toutes ces années, mais gisant désormais, souveraine, inexorable » (M, p. 104). Associer à une statue l'idée du combat et d'une souveraineté terrible peut faire songer au Commandeur qui apparaît pour exiger des comptes à l'infidèle Don Juan. Celui qui parle ici aurait-il transgressé quelque règle ? Évoquer cette statue en tant que « gisant », dans la tradition symbolique de la statuaire chrétienne, fait du trépassé un homme qui dort dans l'attente de sa résurrection, comme la fille de Jaïre ; feu Elio Ventez, romancier célèbre que l'on a retrouvé à l'aube étendu sur la plage, la tête dans le sable, la nuque caressée par les vagues, « plus lourd qu'un tronc d'arbre » (M, p. 110), va-t-il, au cours du récit, revenir hanter les lieux pour mettre en œuvre la réparation d'une injustice ?

La suite du texte, racontée du point de vue exclusif du secrétaire de l'écrivain décédé, présente, d'une part, des éléments de ritualités funéraires qui donnent au défunt un statut d'objet placé en pleine lumière, et d'autre part, en contraste, des évocations de l'homme de lettres qui, en tant que sujet, a au contraire activé le désir de rester au secret.

Sa veuve tente de transformer les funérailles en spot publicitaire : les photographes forment « une haie cliquetante » (M, p. 141) lors de la cérémonie religieuse et un « brouhaha » autour de la « reine éplorée de la cohue » (M, p. 145) dans la maison du mort. En accord avec elle, l'agent littéraire Herbert Köhler exige d'obtenir la diffusion des textes restés inédits. Mais ce que le secrétaire relate des agissements du défunt va à l'encontre de cette mise en visibilité, puisque de son vivant, il a chassé « sans un mot » (M, p. 104) sa seconde épouse dont il ne supportait plus le « *minable petit théâtre* » (M, p. 145), enfermé à clé dans une malle ses anciens brouillons en confiant son exécution testamentaire exclusivement à sa fille Xénia et demandé de brûler ses derniers manuscrits.

Cette dichotomie entre l'ostentation et la mise au secret transparaît entre autres dans les sonorités fortes ou subtiles, en particulier les tons de voix. Celle de la veuve est « rêche, cassante » (M, p. 105), « haut perchée » (M, p. 147), d'un « timbre hérissé » (M, p. 127), perçante (M, p. 124), « irritante » (M, p. 117) et l'agent Köhler parle sur un « ton d'autorité » (M, p. 119). L'écrivain avait, au contraire, une « voix faible, quasi inaudible » (M, p. 111). Sa fille, musicienne, parle à voix « basse, avec de longs arrêts » (M, p. 128) et son attitude envers le défunt est antinomique à celle de sa belle-mère. Arrivée au chevet du mort, elle entre en dialogue avec son silence :

> […] j'ai compris qu'elle lui parlait, elle lui racontait des choses, elle démêlait un très ancien malentendu, elle avait avec lui une interminable explication. C'était bouleversant de l'imaginer face à l'absolu silence de son père reprendre ce qu'il fallait reprendre, tirer au clair ce qui n'avait pas été dit, justifier, regretter, corriger, reprocher, demander pardon. (M, p. 128).

Lors des funérailles, Xénia ne prononce pas un mot mais joue sur son violon « un air de sa composition, très pur, très intérieur » (M, p. 143) qui impressionne les photographes au point qu'ils n'osent plus déclencher.

Le secrétaire dresse de l'écrivain le portrait d'un homme paradoxalement plus habilité à l'écoute qu'à la parole, puisqu'il restait constamment « silencieux » (M, p. 125) et ne parlait vraiment qu'aux enfants. À la fin de sa vie, Elio Ventez élaborait son œuvre en la dictant et son roman *Les Murmurantes* a été la transcription nocturne de « toujours de nouvelles voix à écrire, disait-il » (M, p. 127), celles de sa mère et de ses sœurs dans le souvenir lancinant de sa jeunesse, un souvenir tourmenté et hallucinatoire auquel correspondait un processus d'écriture chaotique propice à l'épuisement de ses forces :

> […] il me forçait à constamment reprendre, réécrire, retaper, à partir de nouvelles dictées, de feuillets illisibles, notes jetées d'une écriture convulsive, réduite à quelques secousses, traces de ce qu'il avait un instant traversé et dont tout à coup il disait je ne comprends pas ce que ça veut dire, plus je m'enfonce dans ce texte et plus je m'y perds […]. (M, p. 136)

Un glissement s'est alors opéré, car la fidèle servante a prié l'assistant de décharger son maître du tourment de l'écriture :

> Rosalia […] l'avait connu presque dans le même état, m'affirmait-elle, mais pas avec les voix mauvaises, avec les bonnes voix seulement, […] bien avant que je n'entre à son service, Rosalia qui me serrait la manche en m'intimant il faut calmer les voix du maître, faites quelque chose, vous devez calmer ses voix, au point que je finissais par les entendre à mon tour […]. (M, p. 137)

À ce moment, après un entretien téléphonique avec sa fille, l'écrivain se serait désinvesti de son œuvre, « annonçant je te laisse tout, j'arrête, fais-en quelque chose, moi je n'en peux plus » (M, p. 137), et se désintéressant de la suite, incapable désormais d'écrire autant que d'écouter : « lorsque deux mois plus tard, je lui avais présenté une première proposition de découpe en chapitres il ne m'avait plus écouté que d'un air absent, levant la main pour décréter c'est bien, c'est très bien, c'est ton affaire de toute façon, moi je n'y suis plus » (M, p. 138). Un abandon assumé, mais non sans crainte, puisque celui qui a accepté cette substitution identitaire se souvient de paroles qui, depuis lors, le hantent : « *c'est ma vie et ma mort ce texte, c'est mon sang que je t'ai donné, qu'est-ce qu'il va devenir maintenant, mon sang ?* » (M, p. 138).

À cette époque a eu lieu, au retour d'une lecture publique de l'écrivain « entrecoupé de longs silences » (M, p. 138), un accident automobile provoqué par une distraction du secrétaire au volant – tout au moins, « je veux le croire », dit-il (M, p. 138). Il a failli coûter la vie à Elio Ventez, que le chauffeur dégage du véhicule en « découvrant qu'il ne pesait rien » (M, p. 115), un détail curieusement contradictoire avec son poids ultérieur d'arbre abattu, mais qui peut symboliser l'impulsion ressentie à remplir un vide : « Je voulais qu'il vive, et donner ma vie à la sienne, de toute la force de mon désir » (M, p. 115). Le conducteur traduit ainsi clairement

son souhait de jouer la doublure… à moins qu'il n'évoque la possibilité d'assouvir par là même un autre désir. On apprend en effet de sa bouche que le livre *La Splendeur d'Esmeralda Lopez* n'a pas été rédigé par Ventez mais par lui-même : « Le texte de *La Splendeur* était venu malgré moi, au travers de moi, comme autrefois sous le feu de sa dictée » (M, p. 152). Or face à Xénia, il avoue avoir écrit ce roman en songeant constamment … à elle, dont il est éperdument amoureux. Le romancier ventriloqué par son secrétaire en était-il heureux ? Ce qu'en rapporte subjectivement son collaborateur tient à l'interprétation d'un « inexplicable sourire qui avait alors illuminé son visage, malicieux tout à coup, comme au temps où il avait toute sa vivacité : « *quel dommage que je ne l'aie pas écrit* » (M, 153). Mais aucune décision d'envoyer ce texte à l'agent Köhler n'a été exprimée bien que l'écrivain ait gardé le secrétaire à son service, et celui-ci est resté à cet égard sur « une question ouverte » (M, 153).

Les intentions de l'adjoint d'Elio Ventez étaient-elles nobles ? Pourquoi, au moment du choix du texte à lire aux funérailles, repousse-t-il sous prétexte qu'il est « beaucoup trop explicite » le passage du *Journal* de l'écrivain qui évoque une attaque par derrière : « *Je mourrai le long de la vague / une balle me traversera le dos / j'entendrai le bruit sec d'une attache qui rompt / d'un cordeau qui se casse / je serai déjà de l'autre côté* » (M, p. 132). La question de la trahison intervient à plusieurs reprises dans le récit. D'abord dans une formule (prémonitoire ?) du romancier au moment de l'engagement de son assistant : « lorsque deux hommes s'associent, monsieur, la trahison est déjà entre eux, il faudra que nous l'acceptions vous et moi comme un troisième personnage qu'il nous conviendra de tenir à distance, *trahissez-moi peut-être mais ne trahissez jamais ce que j'ai écrit* » (M, p. 123). Pourquoi le secrétaire, évoquant cette phrase dans une interview, en parle-t-il comme s'il se sentait coupable : « de ce micro tendu vers mes lèvres comme le calice de l'aveu, j'ai laissé tomber cette phrase. […] Mais le mot trahison avait été lâché, j'y repensais sans cesse » (M, p. 123). Il se dit même « hanté » (M, p. 127) par l'expression.

Auprès de Xénia qui le traite de « *sale nègre* », il tente de se justifier :

> J'ai dit qu'il m'avait souvent parlé de *La Splendeur* comme le livre qu'il devait encore écrire et qu'il lui dédierait, mais qu'après l'accident, après surtout l'expérience des *Murmurantes*, il avait une frayeur à l'endroit de l'écriture, peut-être la peur de s'y perdre définitivement, je ne le saurais jamais, ma trahison à moi avait été d'être fidèle à cette promesse de roman dont il m'avait dicté les premières feuilles bien avant l'écriture des *Murmurantes*. (M, p. 152)

Son argument est d'avoir été, contre les apparences, lui-même ventriloqué par son maître : « J'ai écrit *La Splendeur*, dis-je, mais c'est sa voix qui m'a porté tout au long de l'écriture » (M, p. 152). Or Ventez écrivait lui-même à l'écoute des voix défuntes, selon le « fil d'ouïe qui le tenait là-bas dans le suspens des choses presque entendues » (M, p. 136), dans le « nappé litanique des murmurantes » (M, p. 134) qui envahissait son esprit et qu'il tentait de traduire dans leur complexité : « il marmonnait note maintenant note, sa voix changeant à tout moment de registre, passant du grommellement à l'aigu, au cri, au fêlé, au murmure » (M, p. 135). Une des angoisses du romancier était de savoir si son adjoint entendait aussi ses voix intérieures : « *et toi est-ce que tu les entends ? est-ce que tu les entends, toi ?* » (M, p. 154). Il affirme que oui, mais le pouvait-il réellement ? Comment serait-ce possible chez un homme qui, déjà, n'entendait « pas vraiment » la voix de son maître dans son *Journal* (M., p. 133), et que l'on surprend à s'entendre surtout lui-même : « Je ne savais plus que dire, je m'entendais répondre que j'avais fait comme les autres fois » (M, p. 154) ?

Qui, dans ce duo étrange, s'est servi de l'autre ? Comment départager le maître de son assistant qui se réveille en pleine nuit pour éprouver son deuil comme un sentiment de « dévastation » corporelle : « je passais ma main incrédule dans cette part désormais creuse, brûlée, de mon propre corps » (M, 115) ? À l'instar de la maison du défunt dans laquelle « il

n'y avait plus ni dedans, ni dehors » (M, p. 120), on peut difficilement distinguer ce qui appartient en propre au romancier et à sa doublure. À la lecture du mot « DISPARITION » à côté du nom de l'écrivain dans le quotidien, le secrétaire note : « J'éprouvais en regardant ce mot une puissante impression d'inadéquation ou d'erreur » (M, p. 117). Faut-il interpréter cela au sens banal où, lorsqu'un créateur disparaît, son œuvre reste ? Ou voir dans l'adjoint un double toujours vivant, une réincarnation ?

En ce sens, on peut légitimement se demander depuis quand Elio Ventez est mort. Significativement, le secrétaire note qu'« on ne voit rien » de l'instant de la mort (M, p. 114). Le vieux serviteur Galeno s'interroge de manière lancinante depuis deux ans déjà : « Est-ce qu'il était déjà parti ? […] était-il déjà parti avant qu'il ne parte ? » (M, pp. 124-125). Autour de la dépouille mortelle la servante Rosalia demande : « Croyez-vous qu'il est encore là ? » (M, p. 103), à quoi le secrétaire répond par la négative. L'enfant dont l'écrivain partageait les jeux s'inquiète de même : « Il est où, maintenant le maître ? Il est où ? » (M, p. 110). Comment comprendre l'attitude de Rosalia qui, après avoir jadis posé des compresses froides sur le front de son maître pour le soulager de ses troubles fantasmatiques (M, p. 137), s'approche désormais de l'assistant : « elle a eu ce geste étrange, inquiet, inachevé, de vouloir poser ses mains sur mon front, puis en se détournant elle s'est signée » (M, p. 157).

C'est qu'à l'instar du romancier précédemment saisi d'hallucinations où apparaissent sa mère et ses sœurs défuntes, l'adjoint est pris à son tour de visions : il voit d'abord l'écrivain apparaître dans le couloir comme un fantôme qui le regarde avec une « force calme et butée » (M, p. 127) ; puis il croit l'apercevoir sur la plage, occupé à tracer « des mandalas avec du sable » (M, p. 148) ; lors des funérailles, après avoir lu un passage des *Murmurantes,* il sent une mystérieuse « main lourde » se poser sur son épaule (M, p. 143) ; enfin le récit se clôt sur la voix qu'il entend au moment de quitter la maison : « j'ai cru l'entendre derrière moi qui m'intimait à voix basse » (M, p. 161). Ce fantôme, on en convient, n'a pas l'allure d'un être d'outre-tombe réclamant justice ; il est toutefois difficile d'interpréter les signes qu'il donne dans le sens du reproche ou de la connivence.

Elio Ventez peut-il nourrir contre sa doublure quelque grief dès lors qu'il reste possesseur de son œuvre, ce que comprend aussi Xénia qui demande de ne pas dévoiler la supercherie ? Le secrétaire, à la lecture de l'autobiographie du maître, a estimé que « toute sa quête avait été de transformer sa vie en littérature » (M, p. 121) ; pouvait-il dès lors lui offrir mieux que le prolongement fictif de son œuvre ? Celle-ci s'achève avec lui, et c'est bien lui qui a le dernier mot : « *pars maintenant, oui, pars* » (M, p. 161).

Mais tout ici n'est-il pas miroir aux alouettes ? Qui est ce secrétaire qui reste sans nom et qui a pu épouser aussi facilement les pensées de son maître ? Autant d'ailleurs que celle d'un mystérieux journaliste venu l'interviewer, toujours là au bon moment, avec « toujours l'air de [l']attendre » (M, p. 147) ; un interlocuteur si proche en pensées qu'il prononce des phrases ressenties comme siennes, « depuis longtemps dans sa demi-conscience » (M, p. 148), et lui apparaît comme un « frère lointain » (M, p. 113) ? Qui est ce narrateur indigne de confiance aux contours si poreux ?

L'exergue de la nouvelle promettait « Bientôt je saurai qui je suis », un vers tiré de l'*Éloge de l'ombre* du virtuose du trompe-l'œil Jorge Luis Borges. Ce texte évoque le lâcher-prise de la vieillesse comme une félicité, une invitation à se recentrer sur l'essentiel, et la mort y signifie le dévoilement d'une vérité jusque-là dissimulée :

> J'arrive à mon centre,
> à mon algèbre et à ma clef,
> à mon miroir.
> Bientôt je saurai qui je suis.

Quel algèbre complexe entre des identités complices a produit le roman *Les Murmurantes* ? Si, comme le dit le secrétaire, ce livre est un « testament » (M, p. 133), de qui est-il et que lègue-t-il ? N'est-il pas la clé de la nouvelle intitulée « Les Murmurantes » que le lecteur a sous les yeux ? Une nouvelle qui elle-même donne son titre à l'ensemble d'un recueil … L'élaboration littéraire, même et surtout si elle s'appuie sur la mort, est un perpétuel engendrement, et les pages de ce commentaire en sont encore un écho. Peut-on véritablement, comme le suggère Borgès, arriver au centre ? Ne se trouve-t-on pas plutôt pris, avec délice, dans un jeu de miroirs qui place la quête du sens au centre d'un merveilleux vertige ?

Mais alors, à quoi bon cet exercice d'élucidation ?

À cette question, un poète répond : « l'éternel coup d'aile n'exclut pas un regard lucide scrutant l'espace dévoré par son vol » (Stéphane Mallarmé, *Les Poèmes d'Edgar Poe*, notice du « Corbeau »).