

Vertiges de l'oxymore : François Emmanuel au risque d'Egon Schiele

Véronique Jago-Antoine

« Je peins la lumière qui vient de tous les corps »

Egon Schiele¹

L'Enlacement

Dans les salons déserts du Musée du Belvédère à Vienne, une femme s'évanouit. Devant elle, sur toute la surface du mur, l'*Enlacement* du peintre autrichien Egon Schiele².

L'élucidation de cet étrange éblouissement constitue la matière du court récit éponyme signé en 2008 par François Emmanuel³. Abusée jadis par un ami de son père, corsetée de silence et mutilée sensuellement, l'élégante Anna Carla Longhi glisse sur la surface des apparences jusqu'au jour où sa rencontre avec un écrivain (le narrateur) et la découverte bouleversante du chef d'œuvre viennois l'engagent sur la voie d'une improbable stratégie salvatrice : confier l'innommable à la plume de l'écrivain, pour l'ensevelir à jamais dans le marbre de la page. Sous l'éclat des lustres, dans l'ombre des jardins, dans la lumière tamisée de chambres d'hôtel qui se réverbèrent, un pas de deux se tente, pour dénuder l'irregardable.

D'un musée imaginaire

L'Enlacement ne constitue assurément ni la première, ni l'unique effraction de l'imaginaire pictural dans l'univers fictionnel de l'auteur.

Les lecteurs des nouvelles ne peuvent, notamment, oublier le Petit précis de distance amoureuse où le caprice d'un vieil original, amoureux d'une concertiste tout droit sortie d'un tableau du peintre flamand Rogier van der Weyden, engage le narrateur dans une filature perverse visant à rassembler, « tel un ensemble pointilliste », des détails intimes sur les émois de l'aimée⁴.

Les amateurs de romans privilégieront peut-être le peintre iconomane de *Bleu de fuite* (2005), en se remémorant l'ironie tragique de ses ciels azurés, peints d'après photographies dans un atelier aux vitres sales, et l'étrange puissance de contagion de sa passion pour l'effigie d'un panneau publicitaire.

Et si les collectionneurs de livres d'artistes réservent une place de choix dans leur bibliothèque à l'envoûtant duo du poète avec la plasticienne Anne Leloup (*Sept chants d'Avenisao*, 2010), les dialogues plastico-littéraires orchestrés par l'écrivain-psychothérapeute

¹ Lettre à Leopold Czihaczek, 1er septembre 1911, trad. par Henri Christophe (*Je peins la lumière qui vient de tous les corps*, Marseille, Agone, 2016, d'après *Egon Schiele 1890-1918. Leben, Briefe, Gedichte*, dir. Christian M. Nebehay, Salzburg-Vienne, Residenz Verlag, 1979).

² Egon Schiele, *Umarmung*, huile sur toile, 1917, 100 x 170 cm, Musée du Belvédère (Vienne).

³ Dernier volet de la trilogie « des éloignées du monde » entamée par *La Leçon de chant* (1996) et *Le Vent dans la maison* (2004). Nous l'envisagerons ici dans sa singularité.

⁴ L'admirateur croit reconnaître dans l'objet de sa flamme une réincarnation de la servante du *Triptyque de Sainte-Colombe* de Van der Weyden (1450-1455), conservé à la Alte Pinakothek de Munich.

avec des protagonistes de l'art en marge déportent sur une autre scène encore son arpentage des sentiers de la création picturale⁵.

Il suffit d'ailleurs d'un coup d'œil aux archives personnelles confiées par l'écrivain aux Archives & Musée de la Littérature pour repérer, entre les pages de ses manuscrits, une succession de cartes postales et de reproductions d'œuvres d'art où se décline la beauté énigmatique de figures féminines volées aux Primitifs flamands autant qu'à Paul Delvaux⁶. Ce cortège gémellaire, dont l'ombre profile sans doute quelques traits subreptices d'une forme d'« autobiographie oblique »⁷, accrédite au moins une évidence : moteurs de fiction ou ponctuations plus ténues, jamais anodines en tout cas, les références au régime de l'image se révèlent consubstantielles à l'imaginaire emmanuélien. Parallèlement aux citations musicales, également récurrentes et essentielles, elles participent d'une édification scripturale conçue à la fois telle une « chambre d'écho » (VO, p. 96), réceptive aux inflexions secrètes de la voix et à ses silences, et telle une fascinante « chambre du regard ».

Parmi cette constellation picturale, l'intrigue déployée autour du bouleversant *Umarmung* d'Egon Schiele nous requiert de façon singulière.

Seuils

La tonalité liminaire du récit pourrait certes ne préluder qu'à un exquis marivaudage. Évidence trop flagrante pour n'être pas bientôt démentie. De façon récurrente dans cet univers romanesque aussi feutré que la voix de son auteur, l'élégance des êtres, des gestes et des lieux ne tisse qu'un voile de leurre, déchiré ici par une manigance intermédiaire virtuose⁸, qui exhausse le propos bien au-delà de l'intrigue amoureuse.

Que de non-dits, en effet, tapis au creux du « Ah, c'est vous » (E, p. 9), murmuré par l'héroïne au sortir de son vertige et ressassé comme un mantra par le narrateur jusqu'à la fin du livre. Dans l'évanescence d'un souffle sibyllin, d'un sourire de Joconde, un pacte inouï s'est scellé, que la lente anamnèse narrative n'aura de cesse de sonder à travers un glissando de propos élusifs, de gestes inaboutis, d'interprétations hypothétiques, renvidés autour du mystérieux éblouissement initial.

Tout le récit s'enroule autour de cette énigme ; inlassablement il tente de l'enlacer.

On pourrait soutenir que cette prismatisation narrative cherche à prémunir le narrateur contre la limpidité fallacieuse des apparences ou contre l'engluement dans la trivialité factuelle. Certes. Mais comment ne pas pressentir au cœur de cette relance obsessionnelle des « enlacements » mémoriels, érotiques, heuristiques, et bien au-delà du secret d'Ana Carla, la puissance attractive d'un mystère plus vaste.

Penché sur la jeune femme évanouie, le narrateur en prend clairement conscience : « Et tandis que je voyais sa respiration s'alléger, devenir imperceptible, je me souviens de m'être senti envahi par son vide, [...] [avec] le pressentiment de ce vers quoi elle m'attirait avec force » (E, pp. 10-11). Ce sentiment ne manque pas de l'êtreindre à nouveau dans l'hôtel où il rejoint Ana Carla : « j'entrais dans ma nuit en plein jour, ma dévorante pénombre, ma terrible part inconnue » (E, pp. 31-32).

⁵ *La Chambre du regard*, Bruxelles, La Lettre volée, « Art et photographie », 2003.

⁶ Fonds référencé sous la cote générique ISAD 280.

⁷ Jean-Pierre Richard cité par Laurent Demanze, « Pierre Michon au miroir de Velasquez », in Mireille Hisum et Hélène Védrine, dir., *La Relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes*, t. 3, Paris, Kimé, 2012, pp. 229-240.

⁸ Dénoncée par un faisceau d'indices, du patronyme de l'héroïne (emprunté à l'emblématique critique d'art italien Roberto Longui [1890-1970]), à la subtile traduction du titre de Schiele ...

« J'ai la faiblesse de croire », écrit François Emmanuel, « que nos vies avancent en boucles, en spirales et qu'à intervalles nous nous rapprochons des mêmes moments de fêlure, de saillance ou d'émergence » (VO, p. 49). La qualification de « récit » affectée à son intrigue attise de surcroît une fascination équivoque. Pris au piège de sa curiosité licencieuse par un narrateur qui arpente les brisants du souvenir avec une circonspection supplicieuse, frustré par le long attermoiement descriptif du tableau de Schiele, le lecteur se trouve assigné à la posture de voyeur aveugle : enlaçant l'héroïne dans l'étau de son désir de savoir, mais enlacé malignement à son tour par une écriture dont les ondoiements semblent ne désigner rien d'autre que l'impossibilité du dire, du voir et du savoir.

L'enlacement s'est mué en lacet. Étau dont la blessure du personnage féminin nous offre un symptôme suraigu, les circonvolutions mémorielles du narrateur une métaphore déceptive, et le tableau de Schiele l'éblouissant oxymore.

Énoncer que tout le roman se ramasse dans cette mise en abyme serait évidemment réducteur. Nonobstant, un fil de trame est tendu, qu'il s'agit, pour lors, de saisir et non de dévider⁹, en posant cette question frontale, née de la dynamique intermédiaire enclenchée par l'intitulation : que met singulièrement en jeu la peinture, dans un univers romanesque requis fondamentalement par les cris du corps et les silences du langage ?

Un éclairant effacement dilatoire

Première constatation : longtemps évoqué en creux, à partir de son seul titre, le fascinant tableau de Schiele porté à l'initiale du récit et autour duquel tout gravite, met longtemps à faire image.

On peut penser d'abord que cet escamotage imprime au désir de voir et de savoir du lecteur une insécurité identique à celle qui reconduit en boucle l'anamnèse du personnage masculin. Tandis que le profane s'applique à donner forme à une œuvre méconnue, l'amateur d'art scrute son souvenir pour en jauger l'adéquation au récit. Recherche de figuration ou scrutation mnémonique, dans les deux cas, un manque s'instille, déstabilisant.

La lacune connecte également le lecteur au tourment de l'héroïne. Elle le soumet à la violence du tableau : le regard de l'héroïne s'y est brûlé, son désir frustré s'y englué. Elle se refuse à « mourir dans le regard de l'autre », il demeure lui aussi, interdit de regard.

Significativement, c'est à la première scène érotique entre les protagonistes qu'il revient de transgresser ce vaste tabou scopique.

Dans la chambre d'hôtel décorée de suggestifs catleyas proustiens, Ana Carla franchit le premier pas du rite conjuratoire dans lequel elle voit son sauvetage : le sacrifice de son corps contre un tombeau de mots pour son trauma. En pensée, le narrateur revoit le déchirant abandon de sa compagne, « secouant la tête convulsivement pour dire non, non, non, mais sans se retirer, se débattre, s'agrippant au contraire, laissant monter du fond de ses hanches l'amère réplique à [s]a violence d'homme » (E, p. 41, nous soulignons). Lui se remémore

sa nudité qu'après l'acte elle n'avait plus dissimulée, l'exhibant même, [...] ses seins tombants, son corps nu, osseux, tout en jambes, avec cette absence de hanches, cette candeur laiteuse de la peau autour de la faille noire de son sexe, corps androgyne et presque maigre [...] corps de femme

⁹ En ombrageant à dessein d'autres ressorts essentiels du récit mis en lumière dans l'excellente thèse de doctorat d'Estelle Mathey, *Inscrire la voix dans la littérature française contemporaine : Mythologie, éthique, poétique et politique de la voix chez Jacques Rebotier et François Emmanuel*, sous la direction de Pierre Piret, Louvain-Neuve, UCL, 2017, pp. 313-319.

sans secret désormais, défait de toute parure, *délié de toute promesse de désir*, [sacrifié] sans visage. (E, pp. 41-42, *passim*, nous soulignons)

L'invisibilité persistante de la toile a beau oblitérer pour un temps le démarquage désespéré par Ana Carla de l'étreinte oxymorique surprise au Belvédère, point n'est besoin d'avoir arpenté les recoins de l'œuvre peint d'Egon Schiele pour noter l'apparement du corps dénudé de la jeune femme, de son nu « osseux », aux « seins tombants », « presque androgyne », à la douloureuse beauté flétrie des figures scandaleuses portraiturées obsessionnellement par le Viennois. Offerte « sans visage » comme s'offraient sans amour les jeunes prostituées de ses tableaux, la transfiguration plasticienne d'Ana Carla nous jette au regard l'énigme mutique de son tourment.

La curiosité du lecteur s'accorde donc avec l'empressement du narrateur à faire retour en pensée vers le chef d'œuvre du Belvédère, longuement scruté après le départ d'Ana Carla de Vienne pour tenter d'interpréter son mystérieux éblouissement.

Le bouleversant *Umarmung* se dévoile enfin, à des lieues de la joie fusionnelle du célèbre *Baiser* de Klimt admiré par les touristes pressés du Belvédère.

[J]'étais resté longtemps devant ces deux corps massifs, *musculeux, agrippés l'un à l'autre comme pour ne pas être emportés par les draps blancs torrentueux. Leurs sexes étaient loin déjà, l'étreinte n'était plus de sexe*. J'avais pensé que la chair peinte par Schiele était *une chair physique, tavelée, rouée de coups, promise à l'équarrissage*, et la femme qui serrait contre sa tempe la bouche de l'homme semblait *s'absorber à son propre vertige*, à moins que ce fût l'amant qui lui donnât comme dans *La Jeune Fille et la Mort* le baiser qui ôte le sang. (E, pp. 44-45, nous soulignons)

Cette admirable ekphrasis ne constitue évidemment pas un simple geste de représentation.

Comme en écho au geste du peintre s'avancant et s'éloignant tour à tour de son chevalet, la scène picturale est engendrée par un mouvement de va et vient qui enlace aux figures schieliennes la scène du Belvédère, la chambre d'amour, les non-dits du viol et des éclats spéculaires intermédiaires qui tour à tour l'éclairent et la métamorphosent.

On pressent dans cette pulsation scopique, le rythme même de la pulsion désirante qui taraude les protagonistes et dont la hantise soude leur complicité. Une épreuve de reconnaissance¹⁰ s'engage, dans laquelle vont se risquer tour à tour le désir conjuratoire de la femme souffrante, la quête identitaire du narrateur et le dessein du romancier.

Car si l'inconnue du tableau a disparu, une autre énigme s'est levée, qui traverse le trauma d'Ana Carla et qui l'excède : « J'avais aussi pensé que Egon Schiele, seul fils survivant d'Adolf Schiele, mort de syphilis, peignait et repeignait ces fragments maudits de la scène sexuelle pour explorer toujours plus loin l'inconcevable énigme de la mort dans le sexe et tenter de l'exorciser » (E, p. 45). Il nous faudra y revenir ...

Puissance de l'oxymore : la rédemption par le vil

Réinterrogeons auparavant, avec l'obstination têtue qui hante le récit, la métamorphose schielienne d'Ana Carla et son apparente reddition à ce qui fut pire pour elle que l'agression physique du viol : l'inscription dans sa chair meurtrie de l'outrage de son agresseur : « *sale pute, sale petite pute*, [...] *tu sais qui tu es maintenant, tu sais ce que nous sommes tous, tu le*

¹⁰ Dans la perspective de la remarquable définition accordée par l'auteur à ce mot récurrent dans le récit, celle d'une « mise en connexion avec un processus à l'œuvre en soi ».

voulais tu l'as eu » (E, pp. 58-59, *passim*, François Emmanuel souligne). La seconde ekphrasis de l'*Umarmung*, focalisée sur

les chairs chaudes, puissantes, rubescentes, [...] [de] ces deux lutteurs agrippés chacun à leur part d'ombre, lui le visage enfoui dans sa longue chevelure brune, et qu'elle tenait entre ses mains comme une chose accaparée, tandis qu'elle laissait voir entre ses jambes ouvertes, à peine dissimulée par le tourment des draps, l'entaille folle de son pubis (E, p. 76),

peut s'en faire le révélateur en décillant notre regard sur l'étonnante formulation du vertige porté à l'initiale du récit par le narrateur : « Je l'avais vue alors s'immobiliser devant le tableau, avancer de quelques pas vers la fenêtre et s'écrouler d'un coup, *sans plus de bruit qu'un tissu qui s'affaisse* » (E, p. 9, nous soulignons). Comment ne pas saisir soudain que de cette prodigieuse métaphore sourd l'aveu qui « déshabille Ana Carla »¹¹ en reformulant la secrète et terrible révélation du « déferlement physique » du viol : sa dénonciation comme créature désirante.

Depuis le drame, la tentation de disparaître sous le joug de cette « indignité » n'avait certes pas manqué de l'effleurer, ainsi qu'elle l'avait avoué au narrateur devant un autre tableau du Belvédère¹², une marine trop sublime pour avoir la puissance de la perdre tout à fait et encore moins de la sauver

La découverte du monumental tableau de Schiele est autrement complexe, et subversive.

En premier lieu, parce que le pinceau du Viennois déterritorialise la violence du désir. La blancheur torrentueuse des draps où s'engouffre la passion de ses personnages, où se noient la voluptueuse chevelure sombre de la femme et la fièvre musculeuse de l'amant, constitue un véritable « milieu psychophysique »¹³. Cet admirable « drapé-tourmente »¹⁴, cerné de bleu tel un flux diluvien, et tout autant radeau à la dérive, ne traverse pas seulement d'une oblique irréfrenable le magma vibrant du fond abstrait de la toile. Il renvoie la « nuit sexuelle »¹⁵ à sa pure amoralité cosmologique.

Ensuite, parce que l'œuvre est soutenue par l'indéfectible conviction que seule une crâne audace plasticienne – pour lors, un génial oxymore – peut tenir sur la toile contre cette déferlante. La trouvaille de Schiele n'est pas figurative, elle est figurale¹⁶. L'admirable dés/enlacement de ses deux corps abîmés dans le flux pulsionnel, son « mortel combat des étreignants » (E, p. 76) fait œuvre et non image : c'est une véritable morphogenèse¹⁷ de l'union indissoluble d'Eros et de Thanatos.

De la conjonction de cette clairvoyance figurale et d'une rigueur plasticienne sans faille émane l'éblouissante puissance réulsive de l'œuvre : l'apparement des êtres à la même humanité déchirée par la loi du désir ne signifie pas leur réduction à la gluante trivialité du Même.

En s'offrant dès lors comme une figure schielienne « agrippée à sa part d'ombre », en exhibant sans pudeur, comme la femme de l'*Umarmung*, la faille obscure où s'engouffre depuis la nuit des temps l'énigme de la vie et de la mort, Ana Carla se soumet donc, déchue et

¹¹ Pour un approfondissement de l'analyse de la métaphore textile filée par l'ensemble du récit, nous renvoyons à nouveau à la sagacité d'Estelle Mathey (*ibidem*).

¹² Caspar David Friedrich, *Meeresstrand im Nebel (Littoral dans le brouillard)*, huile sur toile, 34 x 50 cm, circ.1807, Musée du Belvédère (Vienne).

¹³ Georges Didi-Huberman, *Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmente*. Paris, Gallimard, « Art et artistes », 2017, p. 50.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Pascal Quignard, *La Nuit sexuelle*, Paris, Flammarion, 2007.

¹⁶ François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1978.

¹⁷ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 104.

souveraine, à l'intransigeante requête du tableau. Avilie par un regard, c'est à un regard qu'elle réclame son salut ; stigmatisée par une identité aliénante, elle tendra à l'extrême la puissance oxymorique du langage en empruntant les mots d'un autre pour écrire ses mots à elle dans un texte qui les fera taire.

Observons qu'en s'assumant de la sorte comme créature désirante mais désaccaparée du désir qui la traverse, Ana Carla apporte également une réponse au questionnement identitaire du narrateur.

Voir du fond de l'ombre

Au crépuscule de leur vie, les retrouvailles des protagonistes après la longue séparation qui a suivi la résolution du pacte conjuratoire, donnent lieu, en effet, à un superbe épilogue qui ne reprofile pas seulement les éléments emblématiques du récit à la faveur d'une astucieuse cascade de renversements spéculaires. Il conduit à son ultime accomplissement l'éblouissement du Belvédère.

En accueillant son visiteur comme « l'ange de son inconscience, celui qui s'était avancé vers elle et s'avancerait toujours dans [la] salle ensoleillée, immensément vide » du musée viennois (E, p. 88), Ana Carla, en effet, boucle le récit par l'instauration d'une configuration relationnelle ouverte, qui s'inspire de la révélation oxymorique du tableau de Schiele pour conjurer le cauchemar du passé.

L'intimité libérée du sexe que désigne la figure de l'ange et que métaphorise les deux chambres distinctes reliées par l'étroite symbiose spirituelle des deux protagonistes constitue sans doute la transposition la plus explicite de l'obsédant dés/enlacement pictural.

Nonobstant, l'essentiel se niche probablement davantage dans l'ultime citation schielienne, qui permet au narrateur d'enfin se *reconnaître* dans la « figure vacante » (E, p. 18) qui ouvrirait son récit mémoriel :

Et tandis que l'immobilité nous gagnait l'un et l'autre, je l'imaginai couchée mais incapable comme moi de trouver le sommeil, je me revois soulever sa nuque légère, tenir entre mes mains son visage à l'instant où s'entrouvraient ses paupières et le sourire étirait ses lèvres, *Ah, c'est vous*. (E, p. 89)

En fusionnant, à travers un sourire enfin élucidé, l'éblouissement du Belvédère, la double figure du tableau de Schiele¹⁸ et le « poème unique » de leur rencontre, envoyé par Ana Carla après la cérémonie de la chambre de lecture – « *On voudrait que ce soit le plus beau des textes mais que sa beauté n'émousse pas sa douleur, on voudrait que celui qui l'a écrit et celui-là seul viennent comme l'homme noir de l'enfance prendre mon corps avec ses mains et le déposer sur un tapis de fleurs* » (E, p. 72) –, cette rêverie apaisée inscrit le narrateur dans une chaîne d'affinités *électives* en rupture avec la loi pulsionnelle éruptive par le violeur. La glu des identités meurtrières est définitivement dissoute par l'invention d'enlacements libérateurs inédits : les embrassements d'un père mythifié (« l'homme noir de l'enfance » [E, p. 83]), les chastes baisers d'un amant de cœur, les tendresses furtives d'un petit-fils d'adoption.

Il ne peut être indifférent que la sereine évidence de cet ultime et chaste enlacement s'élève en songe, par une nuit sans lune, ponctuée seulement par les murmures rêveurs d'un

¹⁸ Significativement renversée elle aussi si l'on se souvient des « corps nus de *L'Enlacement* [...], lui le visage enfoui dans sa longue chevelure brune, et *qu'elle tenait entre ses mains* comme une chose accaparée » (E, p. 76, nous soulignons).

jeune enfant. Car le bouclage psychologique et narratif ne nous troublerait pas tant s'il n'ondoyait ainsi jusqu'aux tréfonds de la machinerie textuelle.

Alors que la longue anamnèse se clôt, quelque chose d'inatteignable demeure, énigmatique, sempiternel.

Lire au creux des silences

Initiée par un sourire ineffable, scellée dans un pacte inouï et consacrée au cœur mystérieux de la nuit, la complicité des deux protagonistes n'est pas tissée indifféremment de multiples notations relatives à la face ombreuse du langage.

Même la méticulosité inquiète de la transcription, par le narrateur, du récit traumatique d'Ana Carla ne peut exonérer ce dernier du sentiment « que le texte n'est rien, [...] que [c'est] un texte d'écrivain, [...] un texte errant et par nature infidèle, [...] obscène, imposteur » (E, p. 66). Pis, peut-être, un texte coupable : « Ma voix comme la main de l'homme, ma voix sur sa peau nue, son corps contre mon texte, mon regard sur son corps » (E, pp. 66-67) ?

La lecture cérémonielle dans la chambre du pacte est également frappée du sceau de cette ambiguïté. On soulignera notamment que ce n'est rien moins que la dénonciation d'un viol par le langage – le basculement des mots de l'autre dans son corps à elle – qui soulage l'héroïne de sa « *honte d'être vivante* » (E, p. 68), tandis que l'ensevelissement textuel orchestré à titre conjuratoire ne s'accomplit qu'en s'effaçant : « je lui disais c'est fini, on dira que c'est fini, c'est à jamais pris dans le texte s'il y eut jamais un texte » (E, p. 69).

S'en tenir à l'aporie de ce rituel fondé sur l'alchimie d'un reliquat de confiance enfantine dans la performativité du langage, d'une extrême pénétration des roueries verbales de l'inconscient et d'un intrépide pari d'écrivain sur la lumineuse déraison poétique, ne pourrait épuiser pourtant l'intransigeante révélation de l'éblouissement.

Ana Carla le pressent en prenant le risque d'un texte autographe : un texte *contre*, poème « de l'âme » en écho au « texte de corps », audace d'un abandon sans apprêt à la rugosité illogique, sans tabou et sans fard, d'une requête suprême :

On voudrait que rien n'ait été dit, mais à lui on n'a pas pu s'empêcher de parler. Ce qu'il a reçu on voudrait qu'il le garde à jamais comme un texte qui ne serait lu par personne mais qui aurait le feu des mots qui s'écrivent dans la peau, que l'on lit dans la peau toute la vie. (E, p. 72, nous soulignons)

La clairvoyance de cette parole poétique fascine : la rudesse de l'impersonnel, la virtualisation du conditionnel comme les anacoluthes portent la négativité du texte à un point d'incandescence tel qu'elle change de signe et que cessant d'œuvrer à l'effacement du dire, elle embrase désormais des mots devenus chair, corps de texte brûlant. *Umarmung* – Enlacement.

Morphogenèse d'un trou noir

L'évidence semble ainsi s'imposer que depuis les prémisses du livre jusqu'à l'épilogue, les formulations évasives à partir desquelles s'élabore l'insolite rencontre d'Ana Carla et du narrateur participent d'un dispositif figural uniment productif et déceptif, qui ne cesse de reconduire la vertigineuse expérience de l'éblouissement : l'œil voit en s'aveuglant, l'innommable s'énonce en s'éludant.

Revient alors à la mémoire, reconduite ultimement vers le tableau de Schiele, que le « mortel combat des étreignants [...] agrippés chacun à leur part d'ombre » (E, p. 76) dans un

même vertige jouissif et effaré, ne notifie pas seulement l'indissoluble union d'Eros et de Thanatos. Il expose surtout, à jamais irrésolu, « l'inconcevable » de cet oxymore.

Mis en abyme à l'initiale du récit et réactivé sans trêve par un dispositif icono-textuel malignement centripète, le trou noir métaphysique qui aimante nos existences ne peut-il apparaître, en définitive, comme le véritable point de fuite de *L'Enlacement* ? On peut, nous semble-t-il, en poser légitimement l'hypothèse.