

Université de Montréal

La mise en éclats de l'héritage chez Lydie Salvayre

par
Noémie Vaillancourt

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maître ès arts (M.A.)
en littératures de langue française

Novembre 2011

© Noémie Vaillancourt, 2011

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé
La mise en éclats de l'héritage chez Lydie Salvayre

présenté par
Noémie Vaillancourt

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Éric Méchoulan
président-rapporteur

Marie-Pascale Huglo
directrice de recherche

Warren Motte
membre du jury

Résumé

Très peu d'études ont été consacrées à l'œuvre de la romancière française Lydie Salvayre, dont le premier roman a paru en 1990. Il me semble pertinent de me pencher plus sérieusement sur son travail, qui manifeste une véritable exigence d'écriture. Un trait de l'œuvre de Salvayre m'intéresse plus spécifiquement : son rapport à l'héritage. J'envisage ce rapport à la fois dans la thématique, dans l'écriture et dans la forme de deux de ses romans, soient *La Puissance des mouches* (1995) et *La Méthode Mila* (2005). Dans chacun de ces deux romans, le narrateur a un rapport trouble à la fois avec son héritage familial et avec son héritage culturel, plus spécialement celui de la philosophie et de la satire classiques. Tirailé entre le monde du quotidien (trivial) et le monde des idées (sublime), le personnage cherche une issue : il cherche comment vivre. Dans *La Puissance des mouches*, le narrateur voue une haine à son père et avoue un amour pour Pascal. Dans *La Méthode Mila*, il est déchiré entre sa mère sénile dont il a la charge et Descartes dont il est obsédé. J'étudierai comment se vit cette déchirure et comment le texte la travaille. La façon dont l'auteure met l'héritage en éclats — elle pastiche, bouscule, malmène, détourne les classiques — n'a rien du respect servile. Cette manière d'hériter, de rompre avec l'évidence d'une continuité avec le passé, pose une question essentielle : *comment* hériter aujourd'hui, et pourquoi ?

Mots-clés : roman français, littérature contemporaine, Lydie Salvayre, héritage, mémoire.

Abstract

Few studies have examined the work of the French novelist Lydie Salvayre, whose first novel was published in 1990. It seems appropriate to look more seriously into her work, which shows a genuine demand of writing. One part of the work of Salvayre interests me more specifically: its relation to inheritance. I consider this relation in the themes, the writing and the form of her novels *La Puissance des mouches* (1995) and *La Méthode Mila* (2005). In each of these two novels, the narrator has a troubled relationship with both his family heritage and his cultural heritage, especially that of philosophy and classical satire. Torn between the everyday world (trivial) and the world of ideas (sublime), the character is looking for a way out: he wonders how to live. In *La Puissance des mouches*, the narrator is possessed with hatred for his father and confesses love for Pascal. In *La Méthode Mila*, he is torn between a senile mother at his charge and an obsession for Descartes. I will study how this breach is lived and how the text labors it. The way the author highlights the concept of legacy—it pastiche, shakes, bullies, away classics—leaves no amount of servile compliance. This way to inherit, to break with the evidence of

continuity with the past, poses a fundamental question: *how* does one inherit today, and why?

Key words : french novel, contemporary literature, Lydie Salvayre, heritage, memory.

Table des matières

Remerciements.....	vi
Introduction.....	1
Un dialogue.....	3
Lydie Salvayre dans le paysage littéraire.....	6
Discontinuité.....	16
Le pacte de lecture.....	21
Un fil anecdotique lacunaire.....	28
La digression, la répétition et les parenthèses.....	33
Rupture.....	41
Écarts de langage.....	46
Le style lapidaire.....	50
Torsion.....	56
La lecture thématifiée.....	58
Par amour ou par désamour.....	66
Éclat de rire.....	72
Le rire gras.....	75
Les couples discordants.....	83
Conclusion.....	88
Bibliographie.....	93

Remerciements

Merci au département des littératures de langue française de l'Université de Montréal pour la bourse octroyée.

Merci à ma directrice, Mme Marie-Pascale Huglo, pour sa patience et sa rigueur.

Merci à tous mes amis les plus proches — Anne-Renée, Jonathan, Julien, Karine, Marie-Josée, Martin, Paule — et à mes parents, pour votre soutien indéfectible au fil des années.

Finalement, merci à Renaud de m'avoir rappelé, dans les moments plus difficiles, que ça valait vraiment le coup d'aller au bout de ce projet. Mais surtout, merci d'avoir tracé le chemin et pour tout l'amour semé sur la route.

*Tout le monde abomine les explications de texte, c'est bien connu.
Il n'y a que les professeurs de français pour ne pas le comprendre
et commenter pesamment ce qui ne doit que s'effleurer.*

— Lydie Salvayre, *La Puissance des mouches*.

Introduction

Il est certes impensable de brosseur un portrait qui soit rigoureusement juste du roman français contemporain en quelques lignes. Le thème est si vaste qu'il peut constituer à lui seul le sujet d'un mémoire entier. Il y a bien des écoles de pensées et des filiations d'écrivains. En creusant un peu, on constate que les préoccupations de certains auteurs se recourent, se font écho. Mais reste qu'une synthèse de la question est en soi un travail considérable, d'autant plus qu'aucun écrivain ne s'est risqué à tirer les grandes lignes d'un quelconque mouvement littéraire depuis le Nouveau roman, tel que défini par Alain Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman*¹ en 1953. C'est donc le travail du critique, aujourd'hui, de définir par lui-même les courants littéraires et de regrouper les œuvres.

Je me contenterai ici de définir grossièrement les frontières du paysage littéraire contemporain, en m'inspirant principalement de la lecture de *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*², ouvrage que Bruno Vercier et Dominique Viart consacrent à la littérature contemporaine.

¹ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1953, 152 p.

² Bruno Vercier et Dominique Viart, *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, coll. « La bibliothèque Bordas », 2008, 510 p.

Un dialogue

Héritier d'une littérature « épuisée, explorée de fond en comble, poussée jusqu'à ses plus extrêmes limites par les expériences d'un Beckett et les réflexions d'un Blanchot », l'écrivain, selon Viart, pratique son art, avec une « lucidité mêlée de nostalgie³ » :

René Char écrit, dans une formule fréquemment reprise sous la plume des commentateurs du contemporain : « Notre héritage nous est livré sans testament ». Le succès même de cet aphorisme exprime avec force à la fois la conscience d'un héritage — à certains égards lourd à porter — et le besoin d'interroger le passé, non pour l'imiter (esthétique classique), ni pour en jouer (posture moderne), mais pour se connaître à travers lui, dans une sorte de dialogue qui revitalise des curiosités qu'une certaine modernité avait défaits au profit de sa pratique de la « table rase »⁴.

« Se connaître à travers son héritage », là réside l'essentiel de tout travail d'écriture.

L'auteur s'inscrit de la sorte dans une certaine filiation : on écrit *avec* ces écrivains dont l'œuvre nous a touché, marqué. Pierre Michon, par exemple — cité par Viart lorsqu'il aborde ce qu'il appelle « l'histoire reconquise⁵ » —, avoue d'ailleurs lui-même qu'il y a « plein de blocs, de pépites comme ça, qu'[il] ramasse dans [sa] mémoire et qui s'incrument dans ce qu'[il] écrit ». Les emprunts sans guillemets sont d'ailleurs une preuve que l'intertexte travaille énormément le texte. Jean-Baptiste Harang, écrivain et journaliste, dira de Michon qu'il est « un type qui saurait ne parler

³ *Ibid.*, p. 18-19.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ *Ibid.*, p. 6.

que par citation des autres et qui écrivait ses propres textes dans le peu de blanc qui reste entre les lignes des autres⁶ ».

Plus qu'un thème, donc, la quête mémorielle semble être l'enjeu même de l'écriture chez certains auteurs. Et Pierre Michon n'est qu'un exemple parmi d'autres. Qu'on pense aux écrits mélancoliques d'un Pascal Quignard ou, plus récemment, après *Ravel*⁷ et *Courir*⁸, au dernier volet du triptyque des « vies imaginaires » construit autour de la figure de Nikola Tesla⁹, de Jean Echenoz.

Écrire « entre les lignes des autres et à propos de la vie des autres », par la bande, dans cette espèce de *dialogue* qui redonne carrément vie aux siècles passés, là est une des préoccupations caractéristiques du roman français contemporain.

« Se connaître à travers son héritage », comme l'écrit Viart, suppose *a priori* que ledit héritage soit bien assimilé. Dans *Pourquoi lire les classiques*, Italo Calvino, romancier, théoricien de la littérature et philosophe, se propose de définir ce qu'est un classique :

Les classiques sont des livres qui exercent une influence particulière aussi bien en s'imposant comme inoubliables qu'en se dissimulant dans les replis de la mémoire par assimilation à l'inconscient collectif ou individuel¹⁰.

⁶ Jean-Baptiste Harang, « Michon accompli », *Libération*, cahier « Livres », 10 octobre 2002, p. 1.

⁷ Jean Echenoz, *Ravel*, Paris, Minuit, 2006, 128 p.

⁸ Jean Echenoz, *Courir*, Paris, Minuit, 2008, 144 p.

⁹ Jean Echenoz, *Des éclairs*, Paris, Minuit, 2010, 176 p.

¹⁰ Italo Calvino, « Pourquoi lire les classiques », dans *La Machine littérature*, Paris, Seuil, coll. « Pierre vives », 1984, p. 18-19.

Les classiques de la littérature, ce sont ces livres qui marquent l'inconscient de chaque individu, dont les mots restent imprégnés en nous et réussissent encore aujourd'hui à nous dire quelque chose sur notre monde, sur les hommes, sur la vie.

Et Salvayre ne fait pas exception : sa formation littéraire l'amène à lire et à côtoyer ces classiques de la littérature française. Or ces questions de l'héritage et de la filiation sont des questions contemporaines qui ne se posent pas, chez elle, de manière très orthodoxe. C'est peut-être d'ailleurs la raison pour laquelle la plupart des panoramas qui tentent de cerner le roman français contemporain ne s'étendent pas beaucoup sur l'auteure. Très peu d'études ont été consacrées à son œuvre, qui compte désormais plus d'une quinzaine de titres et dont le premier a paru en 1990. On compte bien quelques articles, mais la plupart ne font qu'aborder très succinctement les textes. Il me semble donc pertinent de me pencher plus sérieusement sur son travail, qui manifeste une véritable exigence d'écriture.

Lydie Salvayre dans le paysage littéraire

D'abord, quelques éléments biographiques. Lydie Salvayre s'autorise un premier roman tardivement, à quarante ans. La littérature n'était d'ailleurs pas son premier choix. Après avoir obtenu une licence de Lettres modernes à l'Université de Toulouse, l'auteure s'inscrit à la faculté de médecine. Elle se spécialisera par la suite en psychiatrie, et ce choix — elle le dira elle-même — sera très important dans sa formation d'écrivain :

L'expérience de la médecine, quand on a vingt-cinq ans, c'est que vous vous trouvez, du jour au lendemain, devant le corps nu de l'autre. Et ça, c'est une expérience inouïe, que seule la médecine peut vous faire avoir. C'est-à-dire que vous n'êtes pas dans un rapport au corps esthétique de l'autre, comme nous l'avons la plupart du temps — ni amoureux, ni conjugal, ni familial —, vous êtes devant le corps nu de l'autre sans rien pour vous soutenir dans ce regard¹¹.

Ce rapport très frontal à l'autre est présent dans l'œuvre de Salvayre. Elle a sa façon bien à elle d'aller au *vif du vivant*, sans ambages, avec cette langue qui lui est propre et qui donne corps aux mots :

La mort est une toile blanche, dit-il [Picasso].
Pas d'autre issue que de l'attaquer.
Seul à tracer en jouissant des corps qui jouissent. Car jouir c'est gagner sur la mort et gagner sur le temps qui la contient. Jouir, *joder* en espagnol, mot brutal à l'ouïe, qui sonne pur et nu, comme le mot cul aux oreilles de Leiris¹².

Plein d'amour et de rage, cet extrait tiré du *Vif du vivant* — qui est une sorte d'hommage brutal et cru à Picasso (ce n'est ni un récit ni un essai) — sonne comme

¹¹ Lydie Salvayre, « Les sentiers de la création », France Culture, [entretien audio en ligne], consulté le 11 août 2009.

¹² Lydie Salvayre, *Le Vif du vivant*, Paris, Cercle d'art, 2001, p.12.

une charge contre notre époque. Cet élan, qui semble avoir nourri le livre, vient de plus loin que d'une simple admiration. La filiation de Picasso à Salvayre va presque de soi : son origine espagnole et l'amour qu'il voue au mélange de l'aristocratie et de la vulgarité trouvent leurs équivalents chez Salvayre. Il y a quelque chose de très charnel, de sanguin et de *brutal* dans ce texte. « La mort est une toile blanche », comme une *page* blanche, nous laisse entendre l'auteure.

Outre cet hommage à Picasso, Lydie Salvayre a fait paraître dix-huit ouvrages à ce jour, principalement des romans, dont *La Déclaration*¹³, son tout premier, publié chez Julliard en 1990. Son rythme d'écriture semble assez régulier. En effet, de 1990 à 1999, les titres suivants paraissent à intervalles réguliers : *La Vie commune*¹⁴, *La Médaille*¹⁵, *La Puissance des mouches*¹⁶, *La Compagnie des spectres*¹⁷, *La Conférence de Cintegabelle*¹⁸. Le rythme semble ensuite s'accélérer puisque, jusqu'à *Passage à l'ennemie*¹⁹, en 2003, Salvayre sort un livre par année : se succèdent ainsi *Les Belles Âmes*²⁰, *Le Vif du vivant*²¹ et *Contre*²² (un petit livre audio qui est le fruit

¹³ Lydie Salvayre, *La Déclaration*, Paris, Julliard, 1990, 142 p.

¹⁴ Lydie Salvayre, *La Vie commune*, Paris, Julliard, 1991, 128 p.

¹⁵ Lydie Salvayre, *La Médaille*, Paris, Seuil, 1993, 176 p.

¹⁶ Lydie Salvayre, *La Puissance des mouches*, Paris, Seuil, 1995, 176 p.

¹⁷ Lydie Salvayre, *La Compagnie des spectres*, Paris, Seuil, 1997, 187 p.

¹⁸ Lydie Salvayre, *La Conférence de Cintegabelle*, Paris, Seuil / Verticales, 1999, 130 p.

¹⁹ Lydie Salvayre, *Passage à l'ennemie*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2003, 208 p.

²⁰ Lydie Salvayre, *Les Belles Âmes*, Paris, Seuil, 2000, 160 p.

²¹ Lydie Salvayre, *op. cit.*

²² Lydie Salvayre, *Contre*, Paris, Verticales, 2002, 64 p.

d'une collaboration musicale). Deux ans plus tard paraît *La Méthode Mila*²³, puis *Portrait de l'écrivain en animal domestique*²⁴, *Petit traité d'éducation lubrique*²⁵ en 2010 (ouvrage pour le moins original, composé comme un véritable manuel éducatif indispensable pour s'initier — en s'amusant — à la lubricité la plus totale) et, finalement, *Hymne*²⁶, son plus récent.

C'est donc dire que Lydie Salvayre ne boude aucun genre, même les plus hybrides, du livre audio en passant par l'hommage, le traité et, plus récemment, l'hymne. Et tout cela avec une langue qui, selon Éric Chevillard, serait « l'une des plus précises et des plus justes de notre littérature²⁷. » D'ailleurs, une certaine filiation peut être décelée entre les deux auteurs, plus précisément en ce qui concerne toute la dimension ludique du roman. Dans *La Littérature sans estomac*, Pierre Jourde écrit, à propos de Chevillard :

L'écrivain devrait toujours être un magicien qui tire un lapin de son chapeau. La tension de tous les livres de Chevillard en direction du fragment, du haïku, dessine ainsi une asymptote vers l'instantané, sans continuité, sans suite et sans préparation, une parole qui n'occuperait aucun espace et ne prendrait pas de temps. Cette tension engendre un humour proprement ravageur²⁸.

²³ Lydie Salvayre, *La Méthode Mila*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2005, 226 p.

²⁴ Lydie Salvayre, *Portrait de l'écrivain en animal domestique*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2007, 240 p.

²⁵ Lydie Salvayre, *Petit Traité d'éducation lubrique*, Paris, Cadex, 2008, 65 p.

²⁶ Lydie Salvayre, *Hymne*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2011, 240 p.

²⁷ Éric Chevillard, « 3'43'' pour changer le monde », *Le Monde*, cahier « Le Monde des livres », 19 août 2011, p. 8.

²⁸ Pierre Jourde, *La Littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des péninsules, coll. « Alambic », 2002, p. 300.

Le caractère fragmenté des romans de Salvayre — auquel la première partie de la présente recherche est entièrement consacrée — contribue à engendrer cette tension dont parle Pierre Jourde, que ce soit par les « courts-circuits », les nombreuses parenthèses ou l’aspect souvent digressif de la narration. Le fil lacunaire des romans de Salvayre — du moins, des deux romans à l’étude — est parfois décousu, ce qui engendre, pour reprendre les mots de Pierre Jourde, un « humour proprement ravageur ». De plus, il me semble que l’adjectif « ravageur » est particulièrement approprié à l’œuvre de Salvayre, pour qui la littérature est un espace de liberté totale et le moyen de s’attaquer féroce aux travers de sa société. Cet aspect féroce de son écriture, cette façon de *mettre en éclats*, sans gants blancs, crûment, c’est peut-être cela qui la distingue des autres écrivains.

Ni archéologie, ni mélancolie, ni soupçon²⁹, ni passéisme : la façon dont l’auteure met l’héritage en éclats — elle pastiche, bouscule, malmène, détourne les classiques — n’a rien du respect servile. Le « travail de mémoire³⁰ » à l’œuvre chez elle — catégorie dans laquelle Viart classe l’auteure (mais dont il parle très succinctement, je le souligne) — relève d’une véritable exigence d’écriture. Son rapport au passé, contrairement à Quignard ou à Renaud Camus³¹, pour ne nommer qu’eux, est batailleur, vindicatif.

²⁹ Nathalie Sarraute, *L’Ère du soupçon : essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956, 155 p.

³⁰ Dominique Viart, « Écrire avec le soupçon » dans *Le Roman français contemporain*, Paris, ADPF, 2002, p. 149.

³¹ Selon Viart, « [...] ces romans, que l’on peut dire “cultivés” ou “érudits”, sont surtout des romans “archéologues”, qui abordent parfois le passé à partir de notre relative ignorance de ce qu’il fut vraiment » (Bruno Vercier et Dominique Viart, *op. cit.*, p. 151).

Je me permets ici un bref détour par *BW*³² — roman qui, comme le mentionne elle-même l’auteure, est une variation « sur le thème de partir³³ » — afin de mieux saisir les préoccupations littéraires de Salvayre.

À la suite d’un décollement de la rétine, qui le plonge dans le noir complet pendant des semaines entières, BW — pour Bernard Wallet, compagnon de Lydie Salvayre, mais également éditeur pour les éditions Verticales — décide de quitter le milieu de l’édition et, plus que tout, les mœurs éditoriales qui lui sont devenues étrangères avec le temps. Alors que cette décision est de l’ordre de l’incompréhension la plus totale pour la plupart, Lydie Salvayre, elle, y voit un acte héroïque, quelque chose de *grand* :

La came de BW, sa passion, sa faiblesse, sa meuf, c’est, on l’a compris, la littérature. Tout le reste est second, dit-il, j’exagère à peine. Mais il est préférable, ici, de n’en rien dire, dit-il. Car la littérature, ici, n’intéresse personne. Ici, comme ailleurs, corrige-t-il, un rien désabusé. Mais il me semble que nous nous écartons du sujet.

Pas du tout, dis-je, nous y sommes en plein³⁴.

Dans *BW*, l’auteure s’attarde à montrer que la littérature est une force décapante, hilarante, qu’elle est une passion, une jouissance. La littérature comme thème, comme objet de réflexion, habite pratiquement tous les romans de Lydie Salvayre. L’auteure réfléchit à la place de la littérature dans nos sociétés contemporaines et, surtout, elle

³² Lydie Salvayre, *BW*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2009, 216 p.

³³ Lydie Salvayre, « Lydie Salvayre, *BW* (Mediapart) », [vidéo en ligne] <http://www.dailymotion.com/video/x9zsjd_lydie-salvayre-bw-mediapart_news>, consultée le 13 octobre 2011.

³⁴ Lydie Salvayre, *op. cit.*, p. 97.

le fait avec une langue et un « souci de l'écriture³⁵ », l'une des préoccupations relevées par Viart et Vercier dans le panorama de la littérature française contemporaine qu'ils proposent :

L'artiste, l'écrivain, découvre à cette occasion combien les discours déjà constitués falsifient le monde. Il doit alors en imaginer d'autres. La littérature ne se donne certes pas pour tâche de résoudre ces questions, mais ne se résigne pas à les laisser silencieuses. Elle écrit là où le savoir défaille, là où les formes manquent, là où il n'y a pas de mots — ou pas encore. C'est pourquoi il y faut d'autres mots, combinés selon des syntaxes improbables. *Inédites*, dans tous les sens du terme³⁶.

Humaniste et amoureuse de la langue, Salvayre est sensible à ces discours qui « falsifient le monde » et l'oralité, très présente dans ses textes, en témoigne, souvent avec brutalité. Il n'est pas rare de croiser des personnages qui disent tout haut et dans une langue des plus crues ce que plusieurs pensent tout bas : « Christine ne pleure pas, mais elle ne peut quitter ces images des yeux [...] À mater, comme on mate un porno, un avion pénétrer une tour, dis pas ça³⁷. » Dans ce court texte publié un an après les événements du 11 septembre 2011, Salvayre propose une réflexion très personnelle. « Dis pas ça » est le titre du petit texte lui-même, mais, de manière plus générale, c'est aussi une des préoccupations littéraires de l'auteure, qui se propose souvent de dire sans ambages ce que d'autres taisent. C'est d'ailleurs peut-être pour

³⁵ Bruno Vercier et Dominique Viart, *op. cit.*, p. 12-13.

³⁶ *Ibid.*, p. 13.

³⁷ Lydie Salvayre, *Dis pas ça*, Paris, Verticales, 2006.

cette raison que Salvayre met souvent en scène les fous³⁸, qui se permettent de dire ces choses que d'autres cachent, de manière tellement spontanée, sans filtre, sans censure. D'ailleurs, dans chacun des deux romans à l'étude, *La Puissance des mouches* et *La Méthode Mila*³⁹, le personnage principal verse parfois dans la folie.

Avant d'aller plus loin, un survol des deux romans s'impose. Quatrième roman de Lydie Salvayre, *Puissance* est le récit d'un homme emprisonné pour un crime dont le lecteur ne connaîtra la nature qu'à la toute fin du roman (le parricide, du moins, y est sous-entendu). Ce dénouement ajoute une dimension supplémentaire au roman puisque tout porte à croire, jusqu'à la dernière page, que la victime est le patron du narrateur, M. Molinier. L'action se déploie entre les murs d'une prison, et la seule voix qui parvienne au lecteur est celle du narrateur, dont le lecteur suppose qu'il n'est pas seul en scène. Le récit prend la forme d'une longue confession, que viennent ponctuer et orienter les interventions d'un juge, d'un infirmier, d'un avocat et d'un psychologue. Le narrateur parle de son père, de sa mère, de sa femme et de son emploi de guide au musée Port-Royal avec un détachement parfois troublant. Sa voix parfois déraile, se perd en digressions, s'égare. Finalement, l'élément déclencheur de toute cette histoire semble avoir été la lecture des *Pensées* de Blaise Pascal, lecture

³⁸ Dans *La Compagnie des spectres*, par exemple, alors que la mère (Rose) et la fille (Louisiane) vivent recluses dans un petit appartement, survient, le « 15 avril 1997 », un huissier de justice chargé de procéder à l'inventaire de leurs biens avant saisie. Rose est alors persuadée que l'huissier est en fait un milicien envoyé par Darnand lui-même et ne cesse de lui demander : « C'est Darnand qui t'envoie² ? » La folie de Rose me semble faire écho à celle du narrateur de *La Puissance des mouches*. Ses élucubrations à propos de la conspiration de Darnand, du Maréchal Pétain (qu'elle appelle « Putain ») et des autres sont de l'ordre de la démence complète. Rose s'adresse à l'huissier, l'insulte et l'injurie, à la manière du narrateur de *La Méthode Mila*, qui insulte Descartes. Or la folie de Rose, aggravée par la venue de l'huissier de justice impassible, est un cas beaucoup plus sévère de démence. Le passage à la vie raisonnable ne semble en effet pas possible pour la mère, comme prise dans le temps, dans la douleur de l'Occupation.

³⁹ À partir de maintenant, j'abrègerai *La Puissance des mouches* par *Puissance* et *La Méthode Mila* par *Méthode*.

qui contamine toute son existence, tout son être, jusqu'à sa propre parole. Le narrateur en vient même à rapprocher très concrètement certains aspects de sa vie personnelle à celle de Blaise Pascal (ce qui contribue à créer quelques situations plutôt loufoques). Il comparera par exemple sa propre mère à Pascal : « Maman et Pascal ont le même visage austère, le même nez dogmatique posé avec solennité, les mêmes lèvres arides, inaptés aux baisers, la même moustache fine, et les mêmes yeux de bonté infinie [...] » (*Puissance*, p. 30)

Méthode, quant à lui, met en scène un narrateur aux prises avec sa mère vieillissante. Cette fois, c'est à la philosophie de Descartes qu'il tente de confronter ses tracasseries quotidiennes. Le roman est divisé en trois parties. La première, intitulée « combien l'on est sujet à se méprendre sur les raisons qui nous déterminent », raconte le quotidien du narrateur et de sa mère : « mes emmerdements, donc, commencent avec l'arrivée de maman. » (*Méthode*, p. 16) Très vite, la patience du narrateur est mise à rude épreuve. La tendresse cède la place à l'agacement, puis à la colère, aux remords, à la pitié, à l'exaspération et à la haine. Toute une gamme de sentiments contre lesquels le narrateur se bat, impuissant, jusqu'à ce qu'il espère remettre de l'ordre en lui en relisant le *Discours de la méthode* de Descartes, en vain. C'est la période d'avant « Madame Méthode », comme il se plaît à appeler Mila au fil du roman. Et c'est surtout une longue philippique contre *La Méthode* de Descartes, la première partie se terminant d'ailleurs sur cette phrase, incomplète : « Et votre Méthode, vous pouvez vous la mettre là où [...] » (*Méthode*, p. 100) La deuxième

partie, intitulée « de cet endroit de soi qu'on appelle l'Espagne⁴⁰ », raconte entre autres la rencontre (et l'amour naissant) entre le narrateur et la très peu cartésienne Madame Mila, « grande voyante spécialiste des problèmes sentimentaux ». (*Méthode*, p. 105) Un autre sujet au cœur de cette partie est l'« affaire des Roms » à laquelle le narrateur se verra mêlé malgré lui. Finalement, la troisième partie, intitulée « l'amour a ses raisons que la raison et cætera », est une sorte d'éloge du baroque, du *duende*, du désordre, de l'anti-cartésianisme. *Méthode* est donc un récit relativement linéaire, avec un début, un milieu et une fin, dans l'ordre. Tout le contraire de *Puissance*.

Dans chacun des deux romans, le narrateur a un rapport trouble avec son héritage à la fois familial et culturel, plus spécialement celui de la philosophie et de la satire classiques. Tirillés entre le monde du quotidien (trivial) et le monde des idées (sublime), les personnages cherchent une issue : ils cherchent comment vivre.

J'étudierai comment se vit cette déchirure et comment le texte la travaille. Je me propose d'examiner les « courts-circuits » qui régissent les romans de Salvayre — romans qui font dialoguer deux époques distantes, voire disparates (les époques classique et moderne) et qui se cherchent entre deux langues (le français et l'espagnol, langue maternelle de l'écrivaine). La « mise en éclats » de l'écriture de Salvayre sera au cœur de mon étude.

Cette idée de « mise en éclats » sera articulée selon trois axes différents : comme discontinuité, comme rupture et comme éclat de rire (Salvayre se fait l'héritière d'une certaine tradition comique — pensons à Cervantès et à Swift, mais surtout à

⁴⁰ Cet « endroit », image chère à Salvayre, semble faire écho à une certaine part d'inconnu et d'innommable en soi. « Il vous a manqué cet élan espagnol [le narrateur s'adresse à Descartes], cet élan sans mesure vers ce qu'on appelle l'impossible. » (*Méthode*, p. 222)

Rabelais). Le côté « sans gêne » et l'irrespect de l'écriture pour les textes dits classiques s'écartent, dans un éclat de rire retentissant, des discours habituels. Cette manière d'hériter, de rompre avec l'évidence d'une continuité avec le passé, pose une question essentielle : comment hériter aujourd'hui, et pourquoi ?

L'héritage se démarque, chez Salvayre, de la filiation, puisqu'elle prend une forme singulière, dans une langue peu convenue, non homogène, non « respectueuse ».

« L'héritage ne se transmet pas, il se conquiert⁴¹ », disait Malraux.

⁴¹ André Malraux, *La Politique, la Culture : discours, articles, entretiens (1925-1975)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1996, p. 123.

Discontinuité

La plupart des romans de Lydie Salvayre ont ceci d'intéressant que la narration y est rarement linéaire ou rigoureusement continue, mais plutôt discursive, interrompue et fragmentée. L'auteure pratique en effet un art de la discontinuité, elle opère par prélèvements des discours et crée ainsi de petits éclats de prose, lesquels s'accumulent et se superposent au fil de la narration. Du mot « discontinuité », je retiens ici l'élément latin *dis*, qui signifie la « séparation », la « différence », le « défaut⁴² ».

Dans les deux romans à l'étude, les « courts-circuits » sont l'une des formes de la discontinuité — entendons simplement par là « l'interruption momentanée du courant » — qui régit l'écriture de Lydie Salvayre. Par exemple, le narrateur de *Puissance* s'adresse à des intervenants qui défilent devant lui et l'interrogent en vue de son procès pour meurtre. Ces intervenants se succèdent — étrangement, ils apparaissent hors champ et demeurent, d'un bout à l'autre du récit, dans un quasi-brouillard — et la seule alternance de leurs présences contribue à interrompre le fil du récit.

Cette analogie du brouillard — « phénomène atmosphérique produit par des gouttes d'eau extrêmement petites qui flottent dans l'air⁴³ » — illustre d'ailleurs assez bien le concept de discontinuité que je tente de définir ici. Qu'est-ce que le brouillard, sinon une multitude de petites gouttelettes en suspension dans l'air qui, une fois assemblées, forment un tout, une sorte de fumée assez dense ? En apparence continu, le brouillard est en réalité un ensemble assez hétérogène, discontinu, principalement

⁴² Alain Rey, *Le Grand Robert de la langue française*, version électronique, deuxième édition.

⁴³ *Ibid.*

constitué d'absence et de vide. Un phénomène atmosphérique plutôt étrange donc, voire paradoxal : à la fois opaque et troué. En cela, il sous-entend également un manque. La discontinuité serait-elle purement une figure de la négation ? Je garderai cette hypothèse en tête et tenterai de l'éclaircir.

Sans vouloir pousser l'analogie, je dirais que la trame narrative de *Puissance* est précisément constituée d'une relative opacité comparable au phénomène du brouillard. En effet, si l'orchestration de la parole tend à diffracter le propos (j'y reviendrai plus en détail lorsque j'aborderai la digression), elle permet également de le rassembler. Chaque nouvelle « intervention » des personnages, laquelle interrompt le fil du récit, incite en effet le narrateur à se dévoiler davantage et sert d'une certaine manière de moteur à l'histoire.

La succession des intervenants scande le récit : chacun apparaît de six à sept fois (sauf l'avocat), et c'est la fréquence des apparitions de chacun qui est intéressante. Le juge, lui, est présent aux chapitres 1,2,8,11,13,16 et 18, le docteur Vilemotte se manifeste aux chapitres 4,7,14,19,20 et 21 tandis que l'infirmier, Monsieur Jean, surgit aux chapitres 3,6,9,10,12 et 15. Le quatrième intervenant, l'avocat, quant à lui, n'apparaît que deux fois, aux chapitres 5 et 17 (le narrateur avouera d'ailleurs le confondre avec le docteur Vilemotte).

Une sorte de rythmique s'installe donc par le seul retour des intervenants, dont la personnalité, même s'ils demeurent dans l'ombre, se dessine en creux. Ils sont autant de « voix » en écho, à la fois présence et absence de l'autre. Le retour des

intervenants permet donc de relier entre eux certains éléments épars du récit, un récit troué et discontinu, certes, mais qui possède un rythme singulier.

Il est d'ailleurs intéressant de souligner que les interventions des personnages se font plus rares à mesure le récit avance. Pour reprendre la métaphore initiale, il semble que le brouillard se dissipe vers la fin. Les effets de discontinuité diminuent à mesure que le récit s'épuise, comme si le narrateur se purgeait peu à peu par la parole.

J'ajouterai, finalement, que l'analogie du brouillard tient la route d'un point de vue sémantique. La citation en épigraphe de l'autre roman, *Méthode* (qui nourrira davantage ma réflexion dans le deuxième chapitre), ajoute en effet une dimension supplémentaire à ma réflexion : « Ratiocinons sans crainte, le brouillard tiendra bon⁴⁴ ». Il s'agit d'un extrait de *L'Expulsé* de Samuel Beckett, qui donne le ton au roman. Cette citation explique assez bien, à mon avis, ce qui précisément habite le personnage de *Méthode*, cet homme qui cherche dans les livres une marche à suivre pour mieux vivre. Le roman est en fait l'illustration de cette phrase, qui devient presque une maxime à force d'être reprise. Le roman tirant à sa fin, le narrateur adresse d'ailleurs ces mots à Descartes : « Mais il faut aimer se perdre, Monsieur, voilà que je vous en remontre !, il faut aimer se perdre et traverser sa propre nuit, si l'on veut avoir quelque chance, un jour, de se heurter à soi. » (*Méthode*, p. 220) Cette citation justifie à elle seule les errances du narrateur, voire le désarroi qui le frappe comme la foudre après avoir découvert l'œuvre de Pascal. Comme quoi la quête de la

⁴⁴ Samuel Beckett, « L'Expulsé », dans *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Minit, 1955, 210 p.

vérité ne peut s'effectuer sans que l'on se perde — sans brouillard, quoi. Comme le dit si bien Jean Echenoz, « si nous ne nous perdions pas, nous serions perdus⁴⁵ ».

⁴⁵ Jean Echenoz, *Un an*, Paris, Minuit, 1997, p. 90.

Le pacte de lecture

Les tout premiers mots de *Puissance* déroutent. L'histoire débute en prison, alors que le narrateur est devant un juge :

Pour une déposition ? Et que dois-je déposer, je vous prie ? Si je puis me permettre, ces détails n'ont aucune importance. À votre place, je n'en tiendrais pas compte. Vous connaissez votre métier ? Je l'espère, monsieur le juge, je l'espère. (*Puissance*, p. 9)

Le lecteur comprend rapidement que la voix du narrateur sera la seule audible. Les mots du juge, en effet, ne parviennent au lecteur que par le biais du narrateur, comme par réfraction. Et c'est la succession des intervenants qui donne forme au roman. On passe ainsi du juge à l'infirmier, à monsieur Jean, au docteur Vilemotte et à l'avocat, le narrateur en venant même à les confondre, comme si cela avait peu d'importance, finalement, de s'adresser à un juge ou à un docteur, pourvu que la parole se déploie : « Oui, docteur, pardon, maître, je me mélange les pinceaux, excusez-moi, mais vous ressemblez étrangement au docteur Vilemotte. » (*Puissance*, p. 43)

Étrange dispositif de parole que propose d'emblée l'auteure...

La parole du narrateur est sans cesse interrompue par les intervenants qui se succèdent. Bien que le lecteur comprenne, *grosso modo*, le contexte du récit, il n'en sait guère davantage. Il ne connaît pas même le crime dont est accusé le narrateur. Cela ajoute d'ailleurs une dimension supplémentaire au récit, qui prend parfois des airs de roman policier. Il est d'ailleurs à noter que c'est à rebours que le lecteur peut reconstituer les faits qui lui sont donnés par bribes. Les dernières phrases seulement aiguilleront le lecteur attentif :

Comme je ne sais pas où aller, comme j'ai faim, comme les poubelles que je trouve sont vides de détritrus, comme je n'ai plus d'argent, comme je suis sale, hirsute et mal vêtu, je décide alors de me rendre chez mon père. La suite, docteur, vous la connaissez. (*Puissance*, p. 175)

La fin du roman annonce l'histoire que l'on vient de lire : « la suite, docteur, vous la connaissez ». Se raconter permet donc, ultimement, de boucler la boucle. La « suite », c'est le roman lui-même, celui que le lecteur vient de terminer, à l'image du roman policier qui met le temps d'un roman à se dénouer. Au terme d'une longue errance dans la ville, l'âme comme dépossédée, le narrateur se rend chez son père et le tue. Or, avant cela, tout porte à croire que la victime est le patron du narrateur, Molinier, puisque le narrateur raconte en détail la dégradation de leur relation. De chapitre en chapitre, tout devient prétexte à s'expliquer, à creuser, à ressasser les souvenirs éparés qui constituent le récit de *Puissance*.

Le doute s'installe d'ailleurs rapidement chez le lecteur, qui est en droit de se demander si le personnage principal est réellement en présence d'interlocuteurs ou s'il est seul en scène à converser avec lui-même. Aucune précision ne sera donnée là-dessus, le lecteur restant perplexe jusqu'à la fin.

Entre les lignes, il sera suggéré que le personnage principal flirte avec la folie. Il s'interroge lui-même sur sa propre lucidité et sème ainsi le doute dans l'esprit du lecteur : « J'ai l'impression que plus je parle, plus je m'enfonce dans un puits de mystère. Peut-être suis-je fou ? » (*Puissance*, p. 137)

Dès les toutes premières pages, le ton adopté par le narrateur soulève plusieurs questions : à qui s'adresse-t-il ? À qui raconte-t-il le récit détaillé de sa vie — de sa

vie intime, de sa vie sexuelle ? À un juge ? Quelle situation cocasse ! Et cette inadéquation sociale du narrateur qui se confie à tort et à travers — qui se *trompe* de situation — pointe elle aussi vers l'hypothèse de sa folie.

Le soliloque est ainsi tourné vers cet *autre* qui n'est jamais vraiment là — qui n'existe peut-être que dans l'esprit du narrateur —, et ce lien verbal que le narrateur établit avec lui donne l'impression, paradoxalement, d'accentuer sa solitude.

Mais examinons *Puissance* plus en détail. Comme je l'ai mentionné, l'accusé répond aux questions des intervenants. Or il passe surtout très librement d'une anecdote à une autre, au gré des pensées qui se bousculent en lui. La trame narrative oscille constamment entre deux temps : le présent de la narration (en prison) et le passé du narrateur (de son enfance jusqu'au moment de son crime). Le lecteur apprend à connaître le narrateur, dont l'enfance — il le comprendra assez tôt dans le roman —, l'a marqué au fer rouge :

Et un jour où je suis absorbé dans une histoire de pirates au point d'en oublier mon entourage, papa, soudain, fonce sur moi avec un visage terrible, m'arrache sauvagement les livres des mains, et fait le geste obscène d'essuyer son derrière avec les pages malmenées.

Il rit. (*Puissance*, p. 62)

Le jeune et candide personnage, ici profondément « absorbé » par son « histoire de pirates », est violé dans son intimité par son père. La honte est manifeste, et cette scène ne peut que soulever l'indignation du lecteur. Je souligne au passage que cet extrait n'a rien d'anodin pour ce passionné de Pascal, qui *redécouvrira* la littérature sur le tard. Naît alors chez le personnage une honte pour la lecture, qui sera dès lors associée, peut-être, au geste vulgaire du père. La scène est parfaitement construite et

la compassion que le narrateur suscite alors contraste grandement avec la bassesse de certains de ses comportements d'adulte :

Car l'attachement est le pire ennemi de l'amour, leur dis-je, et qui ligote l'amour et le condamne. C'est ce que je me tue à expliquer à ma femme, monsieur le juge [...] Chaque jour, donc, je travaille à l'éducation de ma femme. Je l'asticote. Je la pique. Je l'attaque. Je la vexé. Je l'accable de sarcasmes et de petites scélératesses. Mon but est d'obtenir d'elle qu'elle se défasse entièrement de moi. Et je confesse, au risque de choquer, que j'ai du plaisir à la tourmenter de la sorte. (*Puissance*, p. 11-12)

Curieuse relation — que l'on peut d'ailleurs qualifier, sans exagérer, de sadique — que celle qu'entretient le narrateur avec sa femme, qu'il dit vouloir « éduquer » à coups de « sarcasmes » et de « scélératesses ».

Dès les toutes premières pages de *Puissance*, le lecteur se retrouve donc dans une position bien instable où l'approbation et le rejet sans cesse se succèdent, se superposent. Il avance à petits pas vers la résolution d'une énigme (un parricide), guidé par un narrateur qui est lui-même, ironiquement, un ancien *guide* du musée Port-Royal. Il explique d'ailleurs qu'il a ajouté, « au crayon », sous l'écriteau qui avertit les touristes de ménager le site du musée : « Ne suivez pas le guide, il ne sait pas où il va. » (*Puissance*, p. 151)

La forme du texte semble à l'image des nombreuses pensées qui surgissent et qui interrompent le fil du récit :

Puisque vous insistez, voici donc comment je pratique le mien [son métier]. J'entrepris ma visite par la salle du bas. Je me poste devant le portrait de la Mère Angélique. Et d'une voix majestueuse, Observez ce visage, leur dis-je. Il est laid. Moustachu. La bouche est avare et posée de travers. La mâchoire est énorme. On pourrait penser qu'il s'agit d'un travelo. (*Puissance*, p. 9)

À la place de la virgule qui suit l'adjectif « majestueuse », le lecteur se serait attendu à deux points qui auraient introduit une incise. Or il y a bien une virgule, comme isolée, suivie d'un retour à la ligne. Une virgule qui annonce peut-être le rythme que prendra le récit : effréné, sans mesure ni retenue, comme nourri de l'urgence de se raconter, de déclamer. Comme si le flot de la parole du narrateur ne saurait se laisser arrêter ni freiner. Le récit de *Puissance* est donc principalement discursif.

Pour revenir au paragraphe cité plus haut, je note au passage qu'il dépeint un narrateur cabotin, amusé par le protocole de la procédure judiciaire. Il semble en effet accorder très peu d'importance aux requêtes, questions et autres demandes des intervenants : il les contourne, plutôt. Il décale par exemple le sens du mot « déposition », qu'il rapproche du verbe « déposer »⁴⁶.

Au fil du roman, ce que le narrateur veut vraiment, le lecteur l'aura compris, c'est se raconter.

Et c'est sans ambages que le narrateur s'exprime. Son registre de langue, tantôt familier, tantôt soutenu, entraîne parfois des chocs langagiers cocasses. Dans le passage cité plus haut, par exemple, l'image de Mère Angélique en « travelo » fait sourire (je reviendrai plus en détail sur les chocs langagiers chez Salvayre dans la deuxième partie).

Le lecteur est donc confronté d'emblée au pacte de lecture proposé par Lydie Salvayre : la voix du narrateur sera la seule audible et le lecteur doit accepter la vraisemblance du récit. Un récit à plusieurs personnages mais à une seule voix qui

⁴⁶ « Pour une déposition ? Et que dois-je déposer, je vous prie ? Si je puis me permettre, monsieur le juge, ces détails n'ont aucune importance. À votre place, je n'en tiendrais pas compte. Vous connaissez votre métier ? Je l'espère, monsieur le juge, je l'espère. » (*Puissance*, p. 9)

diffRACTe le propos, comme si l'auteure avait voulu insister davantage sur la pure parole du personnage en l'isolant. Le narrateur de *Puissance* semble avoir certains traits de famille avec le personnage de Bouche, du très court récit de Samuel Beckett intitulé *Pas moi*⁴⁷ : l'urgence de dire, le questionnement existentiel, la pure parole. Les expériences sur la langue et la part théâtrale de l'œuvre de Beckett ont certainement influencé Salvayre.

Le récit suit le mouvement même de la pensée du narrateur (la parole est monopolisée par le narrateur) : « Mais depuis que je suis en prison, docteur, je ne sais pas ce qui m'arrive, mes souvenirs affluent et j'éprouve le besoin irrépessible de les dire. Chaque jour, de nouveaux souvenirs resurgissent, des pans de vie que je croyais à jamais oubliés. » (*Puissance*, p. 62)

C'est donc la reprise de ces « souvenirs » et de ces « pans de vie » qui, au fil des pages, incitera le narrateur — et, avec lui, le lecteur — à décrypter le sens, à remettre dans le bon ordre les éléments épars de cette histoire discontinue. Les réponses du narrateur aux questions qui lui sont adressées s'écartent parfois tellement du propos que le récit paraît hésiter entre le ton d'une séance de psychanalyse et celui d'un interrogatoire. Jusqu'à faire douter le lecteur.

La forme que prend le récit de *Puissance* pose donc plusieurs questions. Dans un collectif publié en 2007, cinq spécialistes se penchent sur l'évolution du roman français contemporain dans les quinze années précédentes. L'article de Dominique Rabaté me paraît bien expliquer certains choix narratifs d'une auteure comme Lydie Salvayre :

⁴⁷ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, Paris, Minuit, 1963, 96 p.

Monologique, le roman contemporain l'est souvent, presque nécessairement, pourrais-je dire [...] Le monologue est donc apte à signifier la solitude des individus, la coupure avec les autres, mais aussi, selon la belle formule de Nathalie Sarraute dans *L'Ère du soupçon*, il traduit et trahit "this terrible desire to establish contact"⁴⁸.

Puissance — de même que *Méthode* — trouvent leur originalité dans leur forme de monologue *faussement* dialogique. Comme je l'ai montré, *Puissance* est en quelque sorte un soliloque *adressé*, et ce « désir d'établir le contact » que souligne Rabaté est bien présent dans chacun des romans. Il faut également préciser que, si les personnages se tournent vers la philosophie afin d'y puiser quelque vérité, c'est en *dialoguant* avec les philosophes qu'ils s'y risquent. Ai-je besoin de mentionner que les narrateurs se retrouveront, au final, plus seuls que jamais, dans le brouillard le plus complet ?

⁴⁸ Dominique Rabaté, « Résistances et disparitions », dans *Le Roman français contemporain*, Paris, CulturesFrance, 2007, p. 23.

Un fil anecdotique lacunaire

La quête existentielle de chacun des narrateurs ne se fait donc pas sans heurts. L'histoire que nous racontent les narrateurs est sinueuse, à l'image de la réflexion qui progresse en eux. Et le rôle du lecteur est en ce sens essentiel. Dans les deux romans, le récit est inversé : ce que nous dit le narrateur, finalement, c'est *laissez-moi vous raconter ce qui s'est passé*, mais, surtout, *comment cela s'est passé en moi*, dans le désordre de ma pensée qui se construit tout en circonlocutions et en détours démultipliés. Le lecteur doit reconstruire à rebours l'histoire qui lui est racontée et le fil anecdotique ne va donc pas de soi. Il est lacunaire :

Vous ne comprenez pas ce que Pascal vient faire dans cette histoire ? Un peu de patience, docteur, un peu de patience, je ne peux pas parler de tout en même temps. (*Puissance*, p. 36)

Non, rien de plus grave, monsieur le juge, je ne vois rien de plus grave à vous signaler.

Vous ne comprenez absolument pas les raisons qui m'ont poussé à ce crime ? Les comprend-on jamais, monsieur le juge ? (*Puissance*, p. 137)

Si le docteur et le juge insistent pour savoir pourquoi le narrateur a commis son crime, c'est qu'il ne sera donné aucun détail quant aux circonstances exactes du meurtre. Et le narrateur se plaît à faire languir les intervenants, qui voudraient bien conclure l'affaire. Les intervenants deviennent un peu la voix du lecteur, en ce sens qu'ils n'en connaissent pas beaucoup plus que lui.

Comme le mentionne Warren Motte dans un article qu'il consacre à la voix narrative chez Salvayre, le narrateur de *Puissance* "speaks indeed to them, rather than

*with them*⁴⁹ [...]” C’est cela qui fait la singularité du récit : le narrateur s’adresse aux intervenants sans jamais vraiment entrer en contact avec eux (à quelques exceptions près), sans jamais vraiment répondre directement à leurs questions. Pour le narrateur de *Puissance*, tout est dans l’art de *contourner*.

Le premier chapitre, par exemple, débute alors que le personnage principal fait sa déposition auprès du juge et se termine avec le récit de cette scène tout ce qu’il y a de plus banal au supermarché :

[...] la caissière est noire. Devant la botte d’asperges, elle s’arrête, stupéfaite. Elle s’empare de la liste de légumes et la relit plusieurs fois, le visage marqué de la plus vive inquiétude. Les personnes qui font la queue derrière moi trouvent que la caissière noire est d’une lenteur exaspérante et expriment leur impatience par les soupirs et les mimiques adéquats. C’est quoi ? me demande la caissière en fixant sur moi ses gros yeux noirs qui tremblent d’inquiétude. Des asperges, dis-je. Des légumes ? me demande-t-elle. Des légumes, dis-je. Mais je me demande bien pourquoi je vous parle de ces choses qui n’ont strictement rien à voir avec l’affaire qui nous occupe. (*Puissance*, p. 16)

Je rappelle ici que ce chapitre avait annoncé la déposition du narrateur (« Pour une déposition ? Et que dois-je déposer, je vous prie ? ») Rien de plus trivial que cette conversation avec une caissière, très loin de l’amorce du roman. Mais, surtout, un bel exemple de déviation, d’une pensée qui dérive (je reviendrai sur la digression). Le narrateur avoue lui-même ne pas comprendre comment il en est arrivé à cette histoire d’asperges.

⁴⁹ Warren Motte, “Voices in Her Head”, *Substance*, vol. 33, n° 2, 2004, p. 15. (« [I]l s’adresse à eux mais ne parle pas avec eux [...] »)

Je me permettrai ici de faire un bref détour par l'autre roman à l'étude, *Méthode*, afin de bien montrer en quoi la *discontinuité* se distingue de ce que nous appellerons les *effets de rupture* dans le deuxième chapitre.

Le lecteur retrouve dans *Méthode* ce qui est au cœur de *Puissance*, c'est-à-dire l'illustration que la philosophie, manifestement, ne présente aucune solution (ou si peu) face à la trivialité de la vie quotidienne. La relation entre la mère et le fils fait parfois penser à celle qu'entretient le narrateur de *Puissance* avec sa femme. Certains passages, hilarants, décrivent un narrateur en plein *cogito*, démuni, ne sachant plus du tout comment s'y prendre :

Nouvelle séance d'entraînement l'après-midi. Me viennent alors, comme souvent, des pensées que je qualifie de gyroscopiques parce qu'elles tournent toutes à des vitesses variables, autour du même sujet, je vous le donne en mille : maman. Peut-on dire en ce cas que je pense ? Ou que je suis pensé ? Vaste question.

Sur ce, maman m'appelle. Elle a renversé sa tisane. Vous n'avez pas envisagé, Monsieur, ce genre d'incident éminemment enquiinant pour la bonne tenue d'une cogitation. Je vous le pardonne. On ne peut penser à tout. Je vais dans la cuisine. Je saisis un torchon. Je le passe sur la robe mouillée de ma mère. Je pense donc j'essuie, dis-je à voix haute. Et j'éclate d'un rire si effrayant qu'il fait détalier le chat. (*Méthode*, p. 96-97)

Le narrateur s'applique ici à philosopher selon la méthode cartésienne, comme on suit un programme d'entraînement physique : par étapes et avec beaucoup d'acharnement.

Le mélange des registres de langue, que Salvayre affectionne particulièrement, est manifeste : l'incident est « éminemment enquiinant ». Le registre familier de l'adjectif « enquiinant » s'inscrit par opposition à celui, plus recherché, de l'adverbe « éminemment ». Le jeu sur la langue ne s'arrête d'ailleurs pas à cette seule allitération. Comme le souligne Warren Motte, “reading Lydie Salvayre is principally

a matter of listening⁵⁰». L'incident de la tisane vient ici court-circuiter la pensée en plein cogito. Le « je pense donc j'essuie », satirique et caustique, fait écho au célèbre « je pense donc je suis » de Descartes.

Il en va de même lorsque, dans *Puissance*, le narrateur décrit en détail ce qu'il a ressenti lors de son tout premier contact avec Pascal. Son « esprit a pris le large », il en a oublié le « temps », sa « chambre » et les « petits revers de [sa] petite vie ». (*Puissance*, p. 29) Il est alors complètement absorbé par sa lecture, tellement que, lorsque sa femme accourt « en faisant claquer ses pantoufles », il se demande : « résisterais-je à tant de métaphysique ? » La construction de l'incident de la pantoufle s'apparente à celui de la tisane mentionné plus haut : la pensée du narrateur est interrompue, suspendue par son quotidien qui le rattrape, le talonne.

Cette manière de jouer avec le discours classique est habile puisqu'elle accentue la proximité entre le narrateur et le philosophe, entre le présent et le passé. On retrouve d'ailleurs le même genre de construction dans *Méthode* : « Mais revenons, Monsieur, à vos conneries. Exposées avec méthode, j'en conviens. » (*Méthode*, p. 178-180) Le « court-circuit » ainsi créé entre le registre familier (« conneries ») et soutenu (introduit par le « Monsieur »), entre les époques modernes et classiques, est éloquent.

Dans le même ordre d'idées, le narrateur de *Puissance* associe certaines pensées de Pascal aux idées de sa propre mère et fait complètement abstraction de l'immense fossé historique, social et culturel qui le sépare du XVII^e siècle : « Je parle de maman au présent, monsieur Jean, bien qu'elle soit morte depuis longtemps. De la même

⁵⁰ *Ibid.*, p. 13.

manière que je parle de Pascal au présent. Car l'un comme l'autre sont pour moi plus vivants que les vivants. » (*Puissance*, p. 30) C'est donc dire que, d'un point de vue narratif, Pascal devient un personnage à lui seul. Et cela crée des heurts socio-historiques (on saute d'une époque à l'autre) mais également langagiers assez étonnants. On passe de la figure illustre de Pascal à celle, familiale, de « maman », comme si, dans la mort, la hiérarchie symbolique entre le « grand philosophe » et « maman » (terme familier autant que familial, bien différent de « ma mère », par exemple) était court-circuitée.

Les fils anecdotiques de *Puissance* et de *Méthode* sont donc sans cesse interrompus, à la fois par le passé des narrateurs, qui les rattrape, et l'intrusion de la langue classique et de la philosophie, qui les taraude.

La digression, la répétition et les parenthèses

Si les récits de Lydie Salvayre sont discontinus, c'est aussi parce qu'un seul narrateur, dans chacun des romans, monopolise la parole. Cela facilite les effets de discontinuité et ce monopole est un facteur de cohésion.

Pour autant, il ne s'avère par un facteur d'unification de l'histoire : il s'agit bien, dans *Puissance* du moins, d'une parole digressive, capable d'aborder à sa guise tous les sujets possibles, à propos et hors propos. Le narrateur le mentionne d'ailleurs lui-même : « J'ai, pour ainsi dire, une âme littéraire. La ligne braise est ma voie. J'excelle dans le méandre. J'esquive. Je contourne. J'attaque dans le dos. Je digresse souvent au lieu de progresser. » (*Puissance*, p. 71) La digression permet donc l'insertion fluide de certains détails selon un jeu d'esquives et d'échappées : « J'esquive. Je contourne ». Et elle peut également être violente, sournoise, voire disruptive : « J'attaque dans le dos ».

Si les effets de discontinuité — soit lorsque le discours est interrompu et repris par la suite, sans la violence associée à la rupture définitive — sont nombreux dans *Puissance*, ils le sont beaucoup moins dans *Méthode*. C'est pourquoi je concentrerai ma réflexion sur les effets de discontinuité dans *Puissance*.

Les débuts de chapitre, dans ce roman, sont généralement construits sur le même modèle. La parole du narrateur se déploie à partir d'une question qu'un intervenant semble lui avoir posée. Le chapitre 8 n'est qu'un exemple parmi d'autres :

Que je vous parle de ma vie sexuelle ?
Comme vous y allez, monsieur le juge !
La psychanalyse a fait des petits, à ce que je vois !

Excusez-moi, monsieur le juge, ce n'était pas pour critiquer. (*Puissance*, p. 65)

Un juge qui s'intéresse à la vie sexuelle d'un accusé, cela fait certes sourire ! Ce qui est intéressant dans l'association que fait le narrateur entre la question que pose le juge et la psychanalyse, c'est qu'elle est dans l'entre-deux : elle ne produit pas nécessairement un effet de *rupture* mais, plutôt, et ce d'une manière assez sinieuse, un effet de *discontinuité*. Dans le passage cité plus haut, le narrateur s'amuse de la question qu'on lui adresse et sa réponse *s'écarte* brièvement du propos. La digression vient précisément de là : l'interprétation qu'il donne à la question du juge — dont le métier, par définition, est de juger et non de psychanalyser — lui permet d'esquiver brièvement le vif du sujet avec un rire nerveux. Or, au final, le narrateur répondra à la question puisque, de sa chambre à coucher, on passera au jardin de son voisin, un certain Hennequin :

Après l'avoir quitté [le voisin], je restai quelques instants dans le jardin de la maison. Le ciel était morne. La campagne muette, sans une ombre de bonté. Repensant à ma visite chez Hennequin, il n'y a rien, ici, me dis-je, pour échapper au néant. Car j'use, voyez-vous, pour ma propre gouverne, de mots tels néant, éternité et âme, dont mon vocabulaire s'est enrichi depuis que je suis guide. Et j'ai le sentiment que ces mots me grandissent, m'approfondissent, en quelque sorte, mais qu'ils m'entraînent en même temps vers quelque chose de triste et d'accablé que je ne sais nommer.

Mais qu'est-ce qui me prend de vous dire tout ça ? Je me suis encore éloigné du sujet. Pouvez-vous me rappeler, monsieur le juge, quel est l'objet qui nous occupe ? (*Puissance*, p. 76)

C'est en s'écartant de « l'objet qui l'occupe » que le narrateur peut ultimement y revenir et boucler la boucle. La digression du jardin du voisin, ici, est intéressante : on passe d'un espace (la chambre) à un autre espace (le jardin), mais aussi d'un

« sujet » (moi) à un autre (mon voisin) qui est, justement, « voisin ». Ces lieux et ces sujets débouchent ensuite sur des considérations philosophiques (« j'use, voyez-vous, pour ma propre gouverne, de mots tels néant, éternité et âme »), puis langagières (« ils m'entraînent en même temps vers quelque chose de triste et d'accablé que je ne sais nommer »). Il y a quelque chose d'exemplaire dans cette digression. En effet, bien que le fil narratif soit finalement repris — pas de coupure violente — à la fin du chapitre 8, l'on s'écarte momentanément de l'essentiel du propos. Ou peut-être est-ce précisément cela, l'essentiel ? En suivant le fil de la pensée du narrateur, comme il se confie si librement et que les détours qu'il prend amènent le lecteur à mieux le connaître, à mieux le comprendre, on a parfois l'impression d'une psychanalyse — par association libre.

Le métalangage dont use le narrateur est d'ailleurs révélateur : l'insertion des mots « néant », « éternité » et « âme » dans son vocabulaire font écho aux *Pensées* et le *sentiment* auquel ces mots conduisent échappe au langage : « j'ai le sentiment que ces mots [...] m'entraînent en même temps vers quelque chose de triste et d'accablé que je ne sais nommer. » Ce n'est d'ailleurs pas le seul passage où le narrateur commente la langue française⁵¹, comme s'il prenait un malin plaisir à entendre sonner et détonner les mots.

Ce passage marque surtout une pause dans le récit, un temps d'arrêt presque contemplatif. Comme une invitation à la réflexion que le lyrisme de la digression (« le ciel morne », « la campagne muette ») et le sérieux du passage (« il n'y a rien, ici, me dis-je, pour échapper au néant ») attestent. Puis on revient à une certaine

⁵¹ « Les effets requinquants, il y a de ces mots ! » (*Puissance*, p. 67)

continuité, au fil de la conversation : « pouvez-vous me rappeler, monsieur le juge, quel est l'objet qui nous occupe ? »

Les éléments épars de *Puissance* — et ceux de chaque récit de Salvayre — finissent, en général, par former un tout cohérent (qui, je le souligne, se termine souvent par un éclat de rire), dont les multiples fragments, à force d'être *repris*, assurent l'unité.

Comme je l'ai mentionné plus haut, *Puissance* est un récit où le narrateur parle sans distinction de ses petits et de ses grands problèmes : « Mais comment, monsieur le juge, choisir dans le fatras des souvenirs celui qui parlera de moi avec le plus de vérité ? » (*Puissance*, p. 145) La question que pose ici cet homme qui est accusé pour meurtre est essentielle : comment parler de soi ? Quoi dire ? Quoi omettre ? Par où commencer ? Il semble que le narrateur, derrière les barreaux, se sente tout à fait libre de dire tout ce qu'il ne se permettait pas de dire dans sa propre vie, et que cela lui suffise : il ne cherche pas à se construire une défense.

Le chapitre 18 est intéressant de ce point de vue puisqu'il est, à lui seul, des plus digressifs : ses rencontres quotidiennes avec le juge s'achèvent et, en quelques lignes, le narrateur déballe tout ce dont il « aurait voulu, pour ce dernier entretien, parler » :

J'aurais voulu vous dire la corvée de chaque repas pris ensemble. C'est de la haine qu'ensemble on bouffait.

J'aurais voulu vous attendrir, monsieur le juge, avec la mort du chat Chiffon qui dormait chaque nuit dans le creux de mon épaule et que mon père tua d'un coup de bêche parce qu'il avait volé une tranche de porc.

Mon père, monsieur le juge, n'aimait pas les voleurs.

Mon père n'aimait pas les lâches.

Il n'aimait pas non plus ceux qu'il nommait les parasites. Ses enfants, pour lui, l'étaient-ils ?

[...]

J'aurais voulu, monsieur le juge, vous dire... (*Puissance*, p. 146-147)

Étonnamment, c'est encore une fois au juge que le narrateur se confie. En apparence, rien ne relie entre eux les regrets que le narrateur aligne, un après l'autre, et, pourtant, tout semble s'enchaîner parfaitement. Est-ce parce que le lecteur, habitué qu'il est à la forme du roman, saute désormais à la ligne sans chercher le fil narratif ? Ou est-ce l'anaphore, le « j'aurais voulu vous dire » que le narrateur adresse au juge au début de presque toutes les phrases qui bat le rythme ? Ou plutôt, n'y a-t-il pas, sur le plan de l'interprétation, voisinage thématique entre « la haine » et ce père qui « n'aimait pas », entre une violence sourde, quotidienne, et une violence « brutale ». La juxtaposition anaphorique amplifie la charge émotive des souvenirs (« Mon père n'aimait pas les voleurs », « Mon père n'aimait pas les lâches », « Mon père n'aimait pas les parasites »).

Salvayre puise dans la forme la richesse de son récit : les pensées et les images qui surgissent à la mémoire du narrateur sont comme de petites excroissances, de petits détours au cœur du roman lui-même. Par exemple, les points de suspension, à la fin du passage, semblent témoigner de l'impuissance du narrateur devant la charge émotive des souvenirs remués. Il faut dire que, en se remémorant ces pans de vie enfouis depuis des années, le narrateur ouvre la porte à d'autres souvenirs avoisinants et que la logique interne qui les relie est aussi complexe que l'homme lui-même.

Ce qui resserre le fil narratif et le sectionne à la fois, c'est donc entre autres la répétition de certaines bribes de phrases (comme le « j'aurais voulu » du passage cité plus haut.) De la même manière, cette interrogation, qui revient sous plusieurs formes

et à plusieurs reprises dans *Méthode* : « Existe-t-il des livres de philosophie, Monsieur, qui [...] » (*Méthode*, p. 19) Cette question — plutôt naïve — accentue l'impression de désarroi du narrateur, qui voudrait bien que lui soit révélée, à travers la littérature, la réponse à son questionnement existentiel. Autre exemple, cette phrase en italique, qui revient au fil de *Méthode* : « *L'âme de l'homme est violente.* » À force d'être reprise, elle devient presque une maxime et marque une pause, comme un *nota bene* sournois disséminé dans le roman. Elle surgit, sans prévenir, telle une *voix off*, elle relance et scande le récit. Cette maxime — le lecteur l'apprendra assez tard au fil de sa lecture — vient de Madame Mila, la bohémienne dont le narrateur tombera follement amoureux dans la deuxième partie du roman : « L'âme de l'homme est violente, disait-elle. » (*Méthode*, p. 187) La phrase « *L'âme de l'homme est violente* » rythme le récit et, surtout, crée un effet de discontinuité, comme un court-circuit qui se manifeste de manière ponctuelle dans le roman.

C'est donc dire que la reprise de certaines phrases-clés, comme un refrain répété en boucle, assure une forme d'équilibre à la narration. Se crée une sorte de *ronron* qui n'a rien d'ennuyant, au contraire. Par ailleurs, la forme même des deux récits traduit en quelque sorte l'état de grand désarroi dans lequel les personnages se trouvent. Ceux-ci entrent dans un long questionnement métaphysique, ils tentent de trouver un « appui sur le néant » dans *Puissance* et de « cogiter » dans *Méthode*. Leur parole est incertaine, pleine de contradictions, d'hésitations, de rebonds, et cela me fait penser à ce très bel extrait du livre que consacre Michel Schneider à Glenn Gould :

Il parlait comme on compose une fugue, allant jusqu'à faire en une seule phrase quatorze niveaux de parenthèses, clauses annexes, à-côtés et à-côtés d'à-côtés,

mais il menait en ordre sujets et contre-sujets, et refermait chacune des parenthèses comme il fallait, finissait la phrase là où il l'avait commencée. Peut-être ne peut-on demeurer seul si l'on ne s'accepte divisé, multiple, peuplé, mais avec, comme dans la plus complexe des fugues, des éléments d'unité : tonalité, instrumentation, tempo⁵².

Pour reprendre les mots de Michel Schneider, les personnages parlent un peu « comme on compose une fugue », en plusieurs parties « qui semblent se fuir et se poursuivre l'une l'autre⁵³. » Si j'ai posé plus tôt la question de la discontinuité comme pure figure de la négation, je dirais que le lacunaire, l'ellipse ou la répétition contribuent à la discontinuité des romans de Lydie Salvayre, mais qu'ils permettent également de relancer le récit. Le mouvement que subit la pensée, où « sujets et contre-sujets » s'alignent et où la répétition, sous toutes ses formes, est comme un refrain qu'on se repasse en boucle, me fait penser à cette *Pensée* de Pascal : « Les mots diversement rangés font un divers sens, et les sens diversement rangés font différents effets⁵⁴. » Dans les romans de Salvayre, il ne s'agit pas seulement de mettre en scène deux personnages qui cherchent comment vivre. Il s'agit également de mettre la mécanique de leur propre pensée en scène.

Que ce soit d'un point de vue narratif lorsque, par exemple, le narrateur de *Puissance* évoque son enfance brimée alors que son avocat voudrait simplement conclure l'affaire au plus vite ou du point de vue de la langue, lorsque Fausto, le personnage principal de *Méthode*, court-circuite et fait dialoguer deux époques

⁵² Michel Schneider, *Glenn Gould piano solo*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994 [1988], p. 211.

⁵³ Alain Rey, *op. cit.*

⁵⁴ Blaise Pascal, *Pensées*, édition établie par Michel Autrand, Paris, Bordas, coll. « Sélection littéraire Bordas », 1966 [1670], p. 35.

distantes, les époques classique et moderne, ces effets de discontinuité servent de moteur à l'histoire.

Les deux romans étudiés sont à l'image de la fugue, principalement construits autour d'un seul thème que l'on fuit et poursuit, formés des éclats de la pensée des narrateurs — une pensée en formation.

Rupture

Si, comme je l'ai montré précédemment, on peut dire que les effets de *discontinuité* se caractérisent par une interruption momentanée, il semble — du moins peut-on le supposer — que la tension constante qui domine dans les deux récits crée également des découpes plus nettes, des écarts violents.

En effet, le concept de discontinuité ne semble pas tenir la route lorsque l'on s'attarde à plusieurs autres aspects de l'écriture de Lydie Salvayre, et c'est en cela qu'il sera intéressant de le distinguer des effets de *rupture*.

Le mot *rupture*, du latin *ruptura*⁵⁵, signifie « rompre brusquement ». L'adverbe a ici toute son importance puisque ce qui distingue les éléments de discontinuité et de rupture, chez Salvayre, c'est bien la manière d'*interrompre*. En cela, la discontinuité est une halte, alors que la rupture est un arrêt brusque et violent. Chez Salvayre, la rupture prend la forme d'écarts de langage (par *écart*, entendons ici un effet de rupture *violent*, et non plus seulement une interruption *momentanée*) et se manifeste aussi dans le rythme (certaines parenthèses, les blancs typographiques, le style lapidaire).

Je me permettrai ici une brève parenthèse digressive à propos du roman *Passage à l'ennemie*. S'il est à noter que Lydie Salvayre met fréquemment en scène des personnages dont le métier est de faire respecter la loi et l'ordre (huissier de justice dans *Quelques conseils utiles aux élèves huissiers*⁵⁶, rapport d'huissier dans *La Compagnie des spectres*, remise de médailles de l'entreprise Besson dans *La Médaille*), l'irrespect de l'autorité est un thème qu'elle privilégie. L'inspecteur

⁵⁵ Alain Rey, *op. cit.*

⁵⁶ Lydie Salvayre, *Quelques conseils utiles aux élèves huissiers*, Paris, Verticales, 1997, 44 p.

Arjona, narrateur de *Passage à l'ennemie*, est peut-être le personnage qui en témoigne le plus justement. Chargé par les Renseignements Généraux d'infiltrer un groupe de jeunes délinquants de la cité, il s'oblige à rédiger des rapports secrets à son ministère. Le roman prend donc la forme d'une succession de rapports que l'inspecteur Arjona rédige pour ses supérieurs, ce qui permet à Lydie Salvayre d'infiltrer le milieu policier et de jouer avec le jargon de ce milieu. Mais l'infiltration se transformera petit à petit en conversion, en résurrection. Le narrateur passe à l'ennemie en tombant amoureux d'une certaine Dulcinée. On voit ainsi le ton des rapports s'adoucir, vaciller, se détourner, contourner l'ordre et finalement se moquer complètement des lois, jusqu'à en proposer d'autres :

Conformément aux instructions reçues de ne pas axer toute son enquête sur la dénommée Dulcinée Savedra, et de s'intéresser plutôt aux mafieux Gregor Danowsky, connu de tous les services de police [...], le soussigné communique à sa hiérarchie :

[...]

— que, dans la profusion des idées brassées par l'étudiant Wallenstein (et tandis qu'il se livre en esprit à des caresses infernales), il a retenu toutefois celle-ci (inspirée par le dénommé Rabelais) selon laquelle il fallait fuir résolument les méchants, les punisseurs, les rancuniers, les abstèmes, les sermonneurs, les mécontents, les hypocrites, les flics, les religieux, les contrôleurs, les fanatiques, les pédantesques et j'en passe, pour se livrer à la joie de vivre et de penser en fumant du shit à plein pot, à défaut de boire du vin comme le firent soi-disant Eschyle, Plutarque, Homère et Caton⁵⁷ [...]

Si Salvayre s'attaque ici au jargon de la police, elle ne le condamne pas tout à fait. En témoigne en effet la forme même du roman qu'est *Passage à l'ennemie*. Comme le mentionne Marie-Pascale Huglo, chez Salvayre, “the enemy to be defeated is not so much the ‘other’ as the one whom we nourish within ourselves without realizing it,

⁵⁷ Lydie Salvayre, *Passage à l'ennemie*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2003, p. 157-159.

and who reduces us, embitters us, distracts us, drugs us, who shields us from living life⁵⁸». *Passage à l'ennemie* n'est rien d'autre que le roman de cette métamorphose : un homme complètement dévoué à son corps policier tombe amoureux, se révèle à lui-même, se livre « à la joie de vivre et de penser. »

Sont ainsi mêlés, dans l'énumération citée plus haut, des mots rares (« punisseurs ») et des mots familiers (« flics »). Le ton oscille également entre la langue bureaucratique des rapports rédigés (« le soussigné communique à sa hiérarchie ») et l'argot des banlieues (« en fumant du shit à plein pot »). Salvayre favorise le contraste, le heurt des registres de langues, en n'en condamnant aucun. Son travail rejoint un peu ce que Lakis Proguidis appelle « une sorte de lutte contre ce qui est figé et contre tout effort tendant à rendre la voix d'un homme univoque et semblable à celle des autres hommes⁵⁹. »

Un combat semble en effet se dessiner chez Lydie Salvayre, un combat qui a lieu sur le terrain même de la langue. Mieux encore : une *corrida*, si l'on veut faire un clin d'œil à l'auteure, fille de réfugiés espagnols. Rappelons ici les mots de Barthes, selon lesquels « c'est à l'intérieur de la langue que la langue doit être combattue, dévoyée : non par le message dont elle est l'instrument, mais par le jeu des mots dont elle est le théâtre⁶⁰. » La littérarité de l'œuvre de Salvayre est indéniable :

⁵⁸ Marie-Pascale Huglo, "The Salvayre Method", *Substance*, vol. 35, n° 3, 2006, p. 39. (« l'ennemi à abattre n'est pas tant "l'autre" que celui que nous cultivons en nous-même sans le voir et qui nous amoindrit, nous aigrit, nous distrait, nous *shoote*, nous préserve de la vie vivante »)

⁵⁹ Lakis Proguidis, « Vers le moi uni (et l'antidote). *La Puissance des mouches* de Lydie Salvayre », dans *De l'autre côté du brouillard : essai sur le roman français contemporain*, Montréal, Nota bene, 2001, p. 201.

⁶⁰ Roland Barthes, *Leçon : leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Seuil, 1978, p. 17.

Tu devrais le savoir, dit BW, le style, en littérature, c'est l'art de rompre avec ce qui, dans le langage, va de soi, c'est l'art de déplacer les logiques communes, de quitter les sentiers battus, de se défaire de l'ancienne grammaire, enfin tu connais la chanson du style que chantent les écrivains lorsqu'ils ont bien appris leur couplet⁶¹ [...]

Cet extrait de *BW* résume assez bien en quoi le style de l'auteure est essentiellement le résultat d'un travail sur la langue. Chez Salvayre, la lutte est houleuse, violente et disruptive. Tout consiste en effet à « rompre avec ce qui, dans le langage, va de soi ».

Il y a donc bien rupture là où il y a violence : lorsque l'écriture est irrévérencieuse, se moque et détonne, on est dans la rupture — encore un peu dans la *discontinuité*, mais bien dans la *rupture*⁶².

Puissance et *Méthode* mettent en scène des personnages isolés et reclus, des hommes dont le désespoir est perceptible jusque dans leur parole.

Dans les deux romans, la rupture se fait sentir sur différents plans, dans la mise en page elle-même (avec ces nombreux blancs), dans le jeu avec les nombreuses répétitions (les anaphores, entre autres), par l'usage parfois abusif du tiret et des nombreuses listes. Tout cela réussit à créer un rythme assez saccadé, une suite de petits instantanés verbaux, quasi bruts, saisis sur le vif. À la manière du photographe qui, par le dé clic de son appareil, matérialise un bref instant, Salvayre casse le rythme, elle rompt le « naturel ».

⁶¹ Lydie Salvayre, *BW*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2009, p. 145.

⁶² La frontière entre *discontinuité* et *rupture* est d'ailleurs assez arbitraire puisqu'il peut y avoir discontinuité là où il n'y a pas de rupture. Or peut-il y avoir rupture sans discontinuité ?

Écarts de langage

Les narrateurs des deux romans sont tiraillés entre le monde du quotidien (trivial) et le monde des idées (sublime). Cette déchirure laisse des traces dans l'écriture : le sublime et le grossier voisinent, la langue et les sujets bas se heurtent à la langue et aux sujets élevés. Salvayre se plaît en effet à confronter les niveaux de langue. Il faut dire que la plupart de ses textes sont très près de l'oralité (plusieurs ayant d'ailleurs été adaptés au théâtre).

La façon de l'auteure d'aller au *vif du vivant*, de faire tout voler en éclats dans une sorte de « festival baroque de la langue⁶³ », est l'expression de son amour des ruptures de registre et de ton. En témoigne cet extrait de *Méthode* :

L'âme de l'homme est violente.

L'âme de l'homme est violente, ce que jamais, Monsieur, vous ne considérâtes. Comment expliquez-vous une telle dérobade ? N'avez-vous jamais été pris du désir de casser la gueule à un con ? D'envoyer bouler votre père ? De fulminer contre vos princes ? De foutre le feu à leurs colloques ? Ne vous êtes-vous jamais indigné contre une action infâme ? Jamais emporté contre ceux qui flattent leurs maîtres et s'épuisent à leur lécher le cul ? N'avez-vous jamais titubé d'un trottoir l'autre et parcouru en zigzag la ville de Neubourg en rotant et pétant comme un Turc ? Savez-vous ce que brûler veut dire ? Ce que signifie crier de plaisir et de cruauté ? N'avez-vous jamais entendu votre raison *tonner en son cratère* ? N'avez-vous jamais pensé avec votre queue ? Jamais lancé à un ratiocineur : Parle à mon cul, ma tête est malade ? La rigidité de votre esprit, voyez-vous, me pousse à la vulgarité. (*Méthode*, p. 70-71)

L'accumulation des propositions interrogatives et négatives — qui sont en fait de fausses questions — forme un paragraphe assez dense où l'indignation et la colère du narrateur se mêlent. La phrase « *L'âme de l'homme est violente* », que j'ai déjà

⁶³ Marie-Pascale Huglo, *loc. cit.*, p. 46. (“baroque festival of language”)

relevée plus haut, amorce ici la série des fulminations du narrateur. La vulgarité des expressions « casser la gueule à un con », « envoyer bouler votre père », « lécher le cul », « roter et péter comme un Turc », « penser avec sa queue », « [p]arle à mon cul, ma tête est malade », tranche nettement avec le vouvoiement et l'emploi du passé simple. Ces grossièretés exprimées par le narrateur au philosophe font sourire. L'anachronisme créé par la juxtaposition de traits de langue très contemporains et la situation historico-géographique de Descartes (le narrateur l'imagine zigzagant dans la ville de Neubourg) accentue l'effet de rupture.

Si l'auteure se plaît à transcrire la langue des banlieues, la « langue vivante⁶⁴ » comme elle l'appelle, cela a peut-être à voir avec l'admiration qu'elle nourrit pour la langue de Rabelais.

Dans *Notre Rabelais*, André Belleau montre comment l'auteur du *Pantagruel* a réussi à valoriser plusieurs mots qui font aujourd'hui partie de notre langue commune, des mots « dont on peut dire qu'ils ont été forgés par Rabelais ou empruntés par lui au latin⁶⁵ ». Selon lui — et il s'inspire de sa lecture de Bakhtine⁶⁶ —, c'est par un processus de « carnavalisation » de la littérature que la culture populaire pénètre et imprègne la culture sérieuse à la Renaissance dans cette totale liberté du langage. « On est dans le carnaval où il n'y a pas de carnaval. Si bien que les textes rabelaisiens sont exempts de satire⁶⁷. »

⁶⁴ Thierry Guichard, « Lydie Salvayre : dossier », *Le Matricule des anges*, n° 106, septembre 2009, p. 26.

⁶⁵ André Belleau, *Notre Rabelais*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1990, 178 p.

⁶⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978, 471 p.

⁶⁷ André Belleau, *op. cit.*, p. 32.

Et cela vaut peut-être aussi pour Salvayre : si trivial et sublime voisinent sans cesse, c'est grâce au processus de « carnavalisation » de la littérature classique. Cela est d'ailleurs frappant dans le cas de *Méthode*, qui met en scène un Descartes qu'on insulte et contre qui on se révolte avec la langue de la rue (« Parle à mon cul »). Le renversement est mordant : la belle langue cartésienne est écorchée et violentée, dans une apostrophe dissonante.

Fait important, Belleau rappelle également que Rabelais fut le premier à écrire cette langue qui, jusqu'à lui, faisait partie de la tradition orale (la langue du marché, de la rue, des tavernes et des cabarets) :

L'œuvre de Rabelais est une sorte d'héritage superbe de l'ancienne culture, de toute la culture de nos ancêtres, non pas décrite dans cette espèce de rétrécissement folklorique que lui font subir les ethnologues, mais donnée de façon vivante. Les plats, les proverbes, les dictons, les façons de faire, de vivre et de parler de nos ancêtres. Rabelais nous les transmet⁶⁸.

L'héritage que nous lègue Rabelais est certes précieux puisqu'il s'oppose à toute une littérature dite classique : c'est le peuple se manifestant dans la littérature dans une liberté totale du langage. C'est ce qui rend Rabelais tellement moderne. Plus près de nous, Éric Chevillard :

En fait, je cherche à ranimer sans cesse le langage qui possède également une grande force d'inertie et se fige volontiers en langue morte ou en langue de bois. Des phrases toutes faites mises bout à bout finissent par former un discours d'aliénation. Je crois qu'en matière de langue, on ne doit pas tout admettre. Il n'est pas très sain de céder à toutes les facilités de l'époque. La plupart du temps ce sont des raccourcis, et à force de raccourcis, on en arrive au Novlangue d'Orwell, à défaut de mots on ne peut plus penser⁶⁹.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁹ Emmanuel Favre, « Cheviller au corps », *Le Matricule des anges*, n° 61, mars 2005, p. 23.

« Ranimer le langage », c'est bien ce que cherche à faire Lydie Salvayre qui prend elle aussi un énorme plaisir à utiliser le langage pour le pur plaisir du langage, pour entendre sonner et détonner les mots entre eux, « de façon vivante ». En témoigne d'ailleurs le métadiscours de ses personnages : « Ma femme et moi entreprîmes donc de copuler. Sans succion préalable des muscles labiaux, je m'empresse donc de le préciser. J'ai passé l'âge des guili-guili, mot ridicule s'il en est mais qui dit bien ce qu'il veut dire. » (*Puissance*, p. 68) La trivialité de l'onomatopée « guili-guili » tranche nettement avec la description froide et technique de l'acte sexuel, « sans succion préalable des muscles labiaux ». On demeure ici dans l'écart.

Il y a donc bien cette reprise, cette réactivation de la langue orale dans les textes de Salvayre :

Je finis par pleurer devant mon impuissance. Voilà où conduit, Monsieur, votre Discours à la con.
 Puis, après coup, je me rebiffe.
 Comment est-il possible, Monsieur Descartes, qu'on ait pu nous présenter depuis des siècles votre méthode comme le must, comme le top, comme le champagne de la pensée, alors que vous la façonnâtes entièrement contre elle (la pensée), et je dis bien contre elle. (*Méthode*, p. 98-99)

À court de solutions et épuisé de *cogiter*, le narrateur de *Méthode* se « rebiffe » et entame ses fulminations contre Descartes⁷⁰. Les mots « must » et « top » ainsi que l'expression « à la con », tous issus du langage familier, encore une fois, se heurtent au registre plus élevé du passé simple.

Le *Discours* de Descartes est ainsi « carnavalisé », c'est-à-dire que la culture populaire imprègne ici la culture classique.

⁷⁰ Il est à noter que l'intensité de la violence fluctue selon l'humeur du narrateur : si certains passages sont dans l'irrespect le plus complet, d'autres, comme celui-ci, sont plus modérés.

Le style lapidaire

Le ton de *Méthode* est plus sec et plus cassant que celui de *Puissance*. Apostrophes vengeresses, argumentation point par point, réponses à choix multiples (1, 2, 3...), aphorisme en italique qui scande le récit (« *l'âme de l'homme est violente* »)... La trame narrative de *Méthode* est particulièrement saccadée, heurtée. Je dirais que, du style lacunaire de *Puissance*, on passe, dans *Méthode*, à un style lapidaire (du verbe *lapider*). Il ne faut pas oublier que *Puissance* se présente comme une sorte d'hommage, alors que *Méthode* est une réfutation, sans ambages, sans censure, de la méthode cartésienne, un roman au style lapidaire, avec des effets de rupture et des détonations disséminées au fil du roman.

En témoignent, entre autres, l'inconvenance, l'incorrection, et l'impertinence du style irrévérencieux de Lydie Salvayre :

Vous exhortez à nous contenter modestement du probable, à ne pas échanger le certain pour l'incertain. Des fois que. De ne pas, en d'autres mots, lâcher la proie pour l'ombre. Or il me semble, Monsieur, que penser c'est précisément, courir à la fois après la proie et l'ombre. Quitte à se casser la gueule. Et n'attraper que quelques plumes. Puis s'en faire un plumeau. Et se le planter dans le cul. Pour rire. (*Méthode*, p. 99-100)

Cet extrait se retrouve à la fin de la première partie : le narrateur *charge* littéralement celui qui est pratiquement devenu l'ennemi à abattre. L'emploi d'expressions familières comme « se casser la gueule » et « se planter des plumes dans le cul » attestent de l'agitation du narrateur. Le narrateur charcute encore le « *Discours* à la con » de Descartes dans l'irrespect le plus complet, et la syntaxe est à l'image du ton vindicatif qu'il adopte. Les phrases nominales sont scindées, scandées, martelées.

Si ce passage fonctionne comme plusieurs autres, ici, le trait lapidaire coupe dans l'élan et sabre, violemment, le cours attendu de la phrase. L'oralité est très présente (comme dans tout le roman, d'ailleurs), si bien que le narrateur se permet de ne pas terminer ses phrases et de laisser planer les sous-entendus. La phrase nominale « Des fois que. », par exemple, est ici sectionnée et retranchée de sa principale, et cela ajoute au ton vindicatif du passage. De la même manière, le ton proverbial, « lâcher la proie pour l'ombre », « courir à la fois après la proie et l'ombre » — caractéristique du style de Salvayre —, renvoie à une vérité commune, une idée reçue qui renforce ici l'argumentation du narrateur. Encore une fois, proverbes (niveau soutenu et ton sentencieux) et expressions familières (registre de langue bas) sont confondus dans un seule et même passage et forment une argumentation rythmée au quart de tour.

Les retours à la ligne, nombreux chez Salvayre, contribuent, eux aussi, à faire éclater la forme plus linéaire du roman traditionnel. Ils redonnent, de surcroît, une certaine liberté au texte, le délient et le rythment, surtout : « Les retours à la ligne, c'est rien, mais ça change tout. C'est la langue vivante, voilà⁷¹ » :

Oui, je lis la nuit, naturellement.
Je lis contre la nuit.
Pour la détruire. (*Puissance*, p. 98)

Dans une sorte de decrescendo, les mots s'alignent : un seul, ici, vient éclater à la fin, rejeté qu'il est à la ligne suivante. Les retours à la ligne, c'est peut-être une façon de reproduire le mouvement même de la pensée — fragmentée, hésitante, pleine de contradictions, d'écarts, de rejets — et de rompre le caractère linéaire, horizontal, de

⁷¹ Lydie Salvayre cité par Thierry Guichard, *loc. cit.*, p. 26.

l'écriture. Le choc du « contre » et du « pour » radicalise — de façon très stylisée, d'ailleurs — la violence du verbe « détruire » qui vient ensuite. Par un jeu d'oppositions, le sens jaillit. On dirait presque de la poésie. La phrase « je lis contre la nuit » est d'ailleurs, à première vue, quelque peu obscure. Comment peut-on lire *contre* la nuit ? Le sens de l'adverbe, qui signifie « à l'opposé », se clarifie à la ligne suivante : le narrateur lit en effet « pour détruire » la nuit. Comme si le personnage se battait contre la nuit. Nous sommes dans la rupture avec le ton brusque, sec et cassant de ce passage qui procède par sauts : il y a là non seulement des sauts à la ligne, mais aussi des sauts sémantiques. Et ce seul fait de sauter d'un sens à un autre permet des effets de rebond, d'étalement et, dans ce cas-ci, d'ellipse. Se glissent ainsi entre les phrases, des blancs, des silences et, surtout, des non-dits.

Ces effets de rupture rompent avec les attentes et détournent de la lettre, dans laquelle les éléments s'enchaînent généralement de manière linéaire. Je poursuis avec la suite de l'extrait :

Et si un jour j'écrivais mon journal, comme vous m'y engagez, je l'écrirais contre la nuit. Pour la détruire. Et j'y insulterais la nuit. Je cracherais sur elle. Et je l'appellerais *Manifeste contre la nuit*. (*Puissance*, p. 98)

La construction est la même qu'au paragraphe précédent : on saute d'un fragment à un autre, par ellipses, à cette différence près que, ici, l'acte de lecture est remplacé par celui de d'écriture. Le « je lis contre la nuit » devient « si un jour j'écrivais [...] ce serait contre la nuit ». L'expression isolée du passage précédent est ensuite répétée, textuellement (« pour la détruire »), puis, finalement, les verbes « insulte » et

« cracher » s'ajoutent, comme pour renforcer et insister sur la violence du sentiment de haine que le narrateur voue à la nuit.

Ce court développement à propos de la nuit présente une digression à la fois hargneuse et lyrique. Ce passage est plein d'ombrage, de peur, de révolte. Si l'expression familière « cracher sur elle » est à la fois incisive et méprisante, elle témoigne également d'une certaine vulnérabilité. C'est la conception lyrique que le personnage dédaigne, en fait. D'ailleurs, le narrateur fera plus loin référence à une chanson d'amour de Johnny Halliday : « Vous souvenez-vous, monsieur Jean, de cette chanson de Johnny Halliday qui s'appelait *Retiens la nuit* ? Comment l'idée horrible de retenir la nuit peut-elle naître dans le cerveau humain ? » (*Puissance*, p. 98) Chez Salvayre, on est souvent à la fois dans la violence de la syntaxe (phrases chocs, petits aphorismes, formules ramassées) et dans la fragilité (envolées lyriques, voire expression de sentiments « niais » qui implique une certaine vulnérabilité, ce qui n'est pas sans rappeler l'emploi du « maman », au lieu de « ma mère », relevé plus tôt). Et c'est précisément dans cet entre-deux, où l'on ne se pose jamais complètement, que Salvayre module sa prose.

Les retours à la ligne aèrent le texte et laissent place à de nombreux blancs typographiques — comme des espaces propices à la réflexion au fil de la lecture. Salvayre pousse à l'extrême ce procédé et inclut, dans *Puissance* et *Méthode*, un chapitre constitué d'une seule phrase interrogative qui scinde les romans. La phrase pèse plus lourd, isolée qu'elle est dans le haut de la page. La coupure est nette,

franche, sans détour. Les instantanés ainsi engendrés, comme des aphorismes, jaillissent brusquement en plein cœur des romans :

Faut-il considérer, monsieur Jean, la lecture de Pascal comme un divertissement ? (*Puissance*, p. 77)

Croyez-vous sérieusement, Monsieur Descartes, qu'on puisse enchaîner la mer ? (*Méthode*, p. 101)

Le fait que chacun des interlocuteurs — monsieur Jean et Monsieur Descartes — apparaisse ici comme « pure adresse » accentue la solitude des narrateurs. L'auteure oblige son lecteur à s'arrêter et à réfléchir. Elle casse ainsi le rythme interne du récit, comme si elle voulait pousser la réflexion du lecteur à son paroxysme.

De la même manière, la découpe approximative des chapitres, dans chacun des romans, fait violence au lecteur. Par exemple, un nouveau chapitre débute alors que le précédent s'est terminé avec une phrase sans point⁷². Ailleurs, le personnage poursuit la narration au chapitre suivant⁷³, comme si l'obligation de changer de chapitre devenait nécessaire.

Certains passages s'apparentent à de petits fragments :

Parce que les fragments se présentent au lecteur découpés et montés selon un certain contexte (à défaut d'« ordre » véritable), ils sont, dans une certaine mesure, déjà lus, déjà intégrés dans un réseau d'associations, dans lequel le lecteur n'a plus qu'à se laisser guider. Pourquoi, et surtout, comment les lira-t-on alors ? Pour tenter de saisir l'enjeu soulevé par la question du fragment, il

⁷² Le chapitre 15 de *Méthode* se termine sur ces mots : « Et votre Méthode, vous pouvez vous la mettre là où » (p. 100-101), sans marque de ponctuation à la fin de la phrase.

⁷³ Le chapitre 12 de *Puissance* se termine sur cette phrase, textuellement reprise au début du chapitre 13, même si l'intervenant, qui diffère à chaque chapitre, a bel et bien changé devant lui : « Ta méchanceté te perdra, dit ma femme. » (p. 106-107)

faut donc poser la question problématique de sa nature : qu'est-ce qu'un fragment⁷⁴ ?

Les deux romans possèdent en effet chacun leur réseau d'associations et leur propre logique narrative (les personnages s'adressent à des interlocuteurs décédés depuis des siècles ou carrément absents, dans le cas de *Puissance*).

À propos du style de Lydie Salvayre, Éric Chevillard écrit :

Venimeuse, oui, parfois perfide, tout au moins bifide comme celle de la vipère, développant un français de haute tenue, sorti tout droit du Grand Siècle, et le châtiant comme il le mérite, c'est-à-dire plus encore, en le dynamitant soudain de l'intérieur pour dénoncer le pacte que le classicisme a lié avec toutes les forces de l'oppression, de la sujétion, de l'intimidation. Alors elle introduit l'ennemi dans la place, par la dissonance, de brusques ruptures lexicales, voire par le recours non moins subtil que brutal à l'argot le plus raide, nous rappelant de la sorte que nous ne sommes pas entre gens de bonne compagnie, entre belles âmes, à nous réjouir d'un discours impeccable sur l'état et l'ordre des choses, mais que toujours affleurent la violence du monde, sa noirceur, et que l'écrivain ne s'en laisse pas conter par ses jolies phrases⁷⁵.

Dans la plupart des romans de Lydie Salvayre, pour paraphraser Éric Chevillard, il s'agit bien de cela : introduire l'ennemi dans la place, l'attaquer et le châtier comme il le mérite. Un mot retient ici mon attention : « perfide ». Oui, Salvayre l'est parfois ou, plutôt, elle passe l'infidélité à ses personnages qui citent parfois Pascal ou Descartes de mémoire, en détournant, en paraphrasant, en *tordant* les textes.

⁷⁴ Ginette Michaud, *Lire le fragment : transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1989, p. 24.

⁷⁵ Éric Chevillard, *loc. cit.*, p. 8.

Torsion

Un aspect essentiel de l'écriture de Lydie Salvayre est l'intertexte. Il est important de souligner que ce qui engendre les nombreux effets de *discontinuité* et de *rupture* est entre autres la présence pour le moins inusitée de Pascal et Descartes dans les textes eux-mêmes. Toute reprise nostalgique du passé est écartée. Le dialogue qui est mis en place permet de disséquer, de questionner, de tourner et de retourner les grands textes de la littérature française, qui subissent de ce fait une sorte de *torsion*.

Dans les deux romans, ce terme est des plus intéressants puisqu'il dérive du latin *torquere*, qui veut dire « tordre », mais également « tourmenter⁷⁶ ».

Les narrateurs sont en effet troublés par la lecture qu'ils font de Pascal et de Descartes, et les récits traduisent leur désarroi. En s'appropriant les textes afin de penser leurs petits et grands problèmes, les narrateurs infligent aux maximes et aux citations, issues des *Pensées* et du *Discours de la méthode*, une sorte de mutilation.

J'ai déjà montré que les textes sont, d'une certaine manière, violentés, puisque Salvayre ne se gêne pas pour bousculer les récits tout faits de l'Histoire et de la culture classique. Il y a là un certain travail sur la mémoire. Chez l'auteure, il ne s'agit pas seulement de malmener les textes, mais peut-être aussi, d'une certaine façon, de pervertir le passé et de troubler l'évidence de ces textes pour en renouveler l'impact.

⁷⁶ Alain Rey, *op. cit.*

La lecture thématisée

Citer quelqu'un, c'est aussi en faire l'éloge et, dans le cas de *Puissance*, l'éloge est assez évident. Le personnage cite abondamment Pascal, avec ou sans guillemets. Il le dira d'ailleurs lui-même (sans modestie) : « Je me dois de vous informer, avec toute la modestie dont je suis capable, que je suis parvenu, sur un certain nombre de sujets, aux mêmes conclusions que Pascal. » (*Puissance*, p. 99)

Pour ce qui est de *Méthode*, cela est moins évident. Bien que le roman lui-même repose sur une réfutation rigoureuse de la philosophie cartésienne — l'ordre, la raison, la conception de l'homme-machine —, le seul fait que Salvayre y consacre un roman entier me semble révéler une certaine fascination pour le philosophe. Du moins le considère-t-elle assez pour mettre en scène ce narrateur qui examine — et objecte —, point par point, les principes à la base de la philosophie cartésienne. En effet, jusqu'à un certain point, il pastiche la pensée de Descartes⁷⁷. Et l'on peut se demander, avec le narrateur, si un pastiche n'est pas en soi une sorte d'hommage.

Dans *Puissance*, on découvre un personnage dont la vie, dès lors qu'il lit Pascal, est littéralement transformée. Son travail, sa vie avec sa femme, tout son quotidien s'en voient bouleversés. À la fin du roman, le personnage erre sans but dans les rues de la ville, hirsute et sale. À bout de ressources et de nourriture, il se rend chez son père et — du moins le lecteur le suppose-t-il — le tue. *Puissance* est donc l'histoire d'une chute, d'une descente en soi tellement profonde et insoutenable que l'histoire

⁷⁷ « Nouvelle séance d'entraînement l'après-midi. Me viennent alors, comme souvent, des pensées que je qualifie de gyroskopiques parce qu'elles tournent toutes à des vitesses variables, autour du même sujet, je vous le donne en mille : maman. Peut-on dire en ce cas que je pense ? Ou que je suis pensé ? Vaste question. » (*Méthode*, p. 96)

ne peut que se terminer par la mort. Il s'agit bien là d'une tragédie. D'une tragi-comédie, peut-être.

Or, au contraire de la tragédie dont le meurtre serait la finalité, dans *Puissance*, la mort est l'amorce d'une renaissance. La parole du narrateur, étouffée qu'elle était dans le monde, s'exprime paradoxalement très librement dans cet espace muré de la prison. Comme délivré des réprimandes de sa femme, libre de toute contrainte sociale, le narrateur semble enfin pouvoir jouir du plaisir de la solitude. La prison n'est donc pas le lieu d'une claustration qui réprimerait sa liberté, au contraire. C'est le lieu où le narrateur peut enfin relire Pascal, en toute quiétude :

Il faut que vous sachiez, monsieur Jean, que, dans nos agricoles contrées, être assis dans un jardin est fâcheux. Y lire, encore pire. Mais y lire, assis, un livre de philosophie, n'est rien moins que scandaleux. (*Puissance*, p. 117)

La lecture, cette activité scandaleuse, est pourtant ce qui fait le délice du narrateur, qui lit envers et contre tous. La lecture même est essentielle dans les deux romans⁷⁸.

Le jour où nos deux protagonistes découvrent Pascal et Descartes, leur vie bascule, je le rappelle. Deux romans, deux prémices similaires :

Pourquoi Blaise Pascal ? Mais parce qu'il a changé ma vie, monsieur Jean. Il a changé toute ma vie. Et ma mémoire, à sa lecture, a commencé à vivre. (*Puissance*, p. 25-26).

Puis, brusquement, Monsieur, vous entrez dans ma vie. Vous y êtes encore. Vous y serez toujours. Par hasard, je relis votre *Discours de la méthode*. Et je le redécouvre. (*Méthode*, p. 9)

⁷⁸ Ce préjugé visant à déprécier toute activité intellectuelle est également présent dans *Méthode* : « non, dit maman, qui n'a jamais conçu la spéculation intellectuelle comme un travail. » (*Méthode*, p. 56)

Pascal et Descartes sont introduits de façon assez originale : leurs voix, surgies directement du XVII^e siècle, se fracassent — plus brusquement dans *Méthode* — contre la réalité des deux narrateurs. La question de monsieur Jean tombe d'ailleurs très à point : « pourquoi ? » demande-t-il. Il est en effet permis de se demander pourquoi Pascal ? Pourquoi Descartes ?

Si l'on retrace les faits qui nous sont donnés dans un ordre chronologique, tout prédisposait nos deux narrateurs à s'accrocher, à avoir foi en la littérature. Ils sont tous les deux perdus, en quête d'un *comment vivre*, à cran et pris dans un quotidien qui les exaspère.

Le narrateur de *Puissance*, lui, est en quête d'une vérité, de *sa* vérité, et c'est bien la raison pour laquelle le récit est truffé de citations des *Pensées*. Il semble en effet qu'il entasse en lui une foule de souvenirs plus douloureux les uns que les autres. Et c'est à la lecture de Pascal qu'il se met à *repenser* sa vie :

Voyez-vous, j'ai durant des années répudié mon passé. J'ai fait le vœu qu'il disparaisse [...] Mais à la lecture des *Pensées*, ce passé s'est mis à bouger dans ma mémoire comme un enfant dans le ventre d'une femme. (*Puissance*, p. 26)

La naissance, voire la renaissance dans le cas qui nous occupe, est une image récurrente dans l'œuvre de Lydie Salvayre. Selon Marie-Pascale Huglo, la plupart des romans de l'auteure sont précisément l'histoire d'une métamorphose⁷⁹.

Ironiquement, le lecteur de *Puissance* apprend dès les toutes premières pages que le narrateur était guide du musée Port-Royal avant même d'avoir lu l'œuvre de Pascal. Il s'était simplement contenté de feuilleter quelques passages « dans le

⁷⁹ Marie-Pascale Huglo, *loc. cit.*, p. 39.

dessein de les citer [les *Pensées*] au cours de [ses] visites. » Puis, un jour, il avait voulu en savoir davantage, « mais [il] n'[avait], à cette époque, jamais lu de tels livres. [Il] n'[aimait], à vrai dire, que les livres de guerre et les romans d'espions. » (*Puissance*, p. 26) *Les Pensées* agissent, dès lors qu'il les découvre, comme un agent catalyseur. Comme je l'ai mentionné plus haut, quelque chose s'ouvre, change en lui, le jour où il décide de lire Pascal :

Je lis. Je lis. C'est un vice. Je lis poussé par je ne sais quel impérieux désir, par une urgence, par une urgence dont je ne suis pas maître. Je lis comme si le temps m'était compté, comme si j'allais mourir le jour même. Je lis avec bonheur. Je lis avec délice. Avez-vous remarqué, monsieur Jean, combien je soigne ma prose depuis que je suis en prison ? Chaque jour, en lisant, je découvre le bonheur de penser. Car lire, c'est penser. Car lire, c'est délire. (*Puissance*, p. 118)

Ce passage résume à sa manière l'idée maîtresse du roman. C'est en effet *parce qu'il lit et par ce qu'il lit* que le narrateur se verra complètement transformé : « Une sorte de logique implacable s'est emparée de mon esprit dès lors que je me suis mis à lire Blaise Pascal, c'est-à-dire à penser. » (*Puissance*, p. 63) La lecture est intimement liée, dans tout le roman, à la vie même, à des souvenirs qui semblent même se matérialiser à la lecture de certains passages : « or les images qui me viennent, docteur, ont la force des vagues de la mer. » (*Puissance*, p. 63) Le narrateur en vient à penser qu'il devient fou à cause de toutes ces images troublantes qui remontent violemment à sa mémoire.

Le « je lis », cité plus haut, devient une sorte de leitmotiv qui bat le rythme du roman : « Je lis comme si le temps m'était compté. » Un rythme cardiaque, si l'on ose pousser l'image encore plus loin, qui lie et délie les phrases lapidaires, les relance et

souligne l'aspect « court-circuité » du texte dont j'ai développé la mécanique plus tôt. Ce rythme est entre autres scandé par les nombreuses répétitions disséminées partout dans le roman et qui enrichissent le récit. On dirait presque de la poésie, ici, à en juger par la rime (en *ir*) : *lire, désir, mourir, délire*.

Dans le cas de *Puissance*, la réflexion du narrateur a ceci d'intéressant qu'elle questionne la position même de Pascal à propos du divertissement. La célèbre pensée du philosophe est ici retournée contre lui. En effet, pour résumer grossièrement le pari de Pascal, c'est pour échapper à l'ennui que l'homme se tourne vers le divertissement, s'éloignant ainsi de Dieu : « [...] tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos, dans une chambre⁸⁰. » Or, bien que la philosophie ne soit manifestement pas qu'un vulgaire divertissement pour le narrateur⁸¹, il semble qu'elle ne l'aide pas non plus à se tourner vers Dieu. Pour paraphraser Pascal, penser ne révèle pas le narrateur à Dieu, au contraire :

Je ne me souviens pas exactement quand ni comment il devint clair pour moi que mon père avait tué ma mère bien avant qu'elle ne meure de sa mort officielle. Mais ce dont je suis sûr, docteur, c'est que la lecture de Pascal me conduisit à cette atroce hypothèse. Pascal, docteur. Blaise Pascal. J'ignore, pour le moment, par quels chemins. (*Puissance*, p. 38)

Dès lors qu'il se met à réfléchir, le personnage s'enlise dans ses souvenirs d'enfance plus douloureux les uns que les autres, jusqu'à la folie. Les « chemins » obscurs par lesquels le narrateur en viendra à la conclusion que son père « avait tué [sa] mère bien

⁸⁰ Blaise Pascal, *op. cit.*, p. 65.

⁸¹ La lecture de Pascal l'a complètement bouleversé : « Des pensées me sont venues, bien au-dessus de ma condition. Des pensées acrobatiques. Extrêmement. Des pensées agrandies par la fièvre. Géantes. Comment, me suis-je dis, prendre appui sur le néant ? Comment ? » (*Puissance*, p. 28-29)

avant qu'elle ne meure de sa mort officielle » ne seront pas textuellement dévoilés. Comment le seraient-ils ? La lecture de Pascal que fait le narrateur est si personnelle qu'il semble risqué de s'aventurer à en comprendre la logique. Une chose est sûre : la délivrance du narrateur provient non pas de la conversion, mais bien de la vengeance elle-même : la philosophie aura finalement mené le narrateur au parricide. Quelle tragédie !

Le titre même du roman annonce en quelque sorte le dénouement : « La puissance des mouches : elles gagnent des batailles, empêchent notre âme d'agir, mangent notre corps⁸² ». Cette pensée sera paraphrasée par le narrateur, qui dira à son tour : « savez-vous, monsieur Jean, que, lorsque la haine vous atteint, elle s'empare de votre être ? Et l'infeste. Et le mange tout entier. La haine, monsieur Jean, a la puissance des mouches. » (*Puissance*, p. 85) Là réside peut-être la clé du roman : l'amour pour Pascal qu'il avoue est ainsi remplacé par la haine qu'il voue à son père.

De la même manière, dans *Méthode*, le narrateur est déchiré entre sa mère sénile, dont il a la charge, et Descartes, dont il est obsédé. La question, par exemple, que le narrateur adresse à Descartes — « Croyez-vous sérieusement, Monsieur Descartes, qu'on puisse enchaîner la mer ? » (*Méthode*, p. 101) — est teintée d'une certaine amertume (notons l'emploi de l'adverbe « sérieusement »). Or elle recèle également une double signification. La très belle image de la « mer enchaînée⁸³ » vaut pour la mer, mais également pour la mère. Le narrateur passe ainsi d'une métaphore poétique

⁸² Blaise Pascal, *op. cit.*, p. 122.

⁸³ Je rappelle au passage que le narrateur accuse Descartes, entre autres choses, de se borner « à proposer des bornes » alors que, selon lui, « tout le travail de penser consiste à les déborder ». (*Méthode*, p. 99)

à une référence à la réalité et il montre ainsi que ce n'est pas la philosophie — qui, pourtant, prétend lui proposer une réflexion sur la vie —, mais plutôt la vie elle-même qui lui apprendra comment vivre.

La philosophie, manifestement, n'est d'aucun secours pour les deux narrateurs que met en scène Lydie Salvayre. Pascal avait Dieu, lui, alors que le lecteur contemporain des *Pensées* se retrouve face au néant. Il ne cessera d'ailleurs de répéter ces mots, à la fin du roman : « je cherche un point d'appui sur le néant. » (*Puissance*, p. 171)

Plusieurs questions sont ainsi dispersées au fil du roman : comment lire les grands textes philosophiques aujourd'hui ? À quoi peut bien servir la philosophie dans le monde contemporain ? Il n'est pas exclu que les deux personnages que Lydie Salvayre invente soient en fait de piètres lecteurs. Peu importe, semble nous dire l'auteure : l'essentiel réside dans l'histoire d'amour entre un lecteur et la littérature classique.

Pascal est ainsi non seulement un auteur que le narrateur se plaît à citer abondamment, mais aussi un guide — voire un amant, image assez forte que l'emploi du verbe « coucher » vient appuyer : « Moi, je couche avec mes livres. Leur compagnie est, pour l'instant, la seule que je souffre. » (*Puissance*, p. 119) Lydie Salvayre le dira d'ailleurs elle-même : « Ce [roman] n'est rien d'autre qu'une histoire d'amour entre un lecteur, qui est le narrateur, et un livre qui est *Les Pensées* de Pascal⁸⁴. » À l'inverse, en ce qui concerne le narrateur de *Mila*, Descartes, pour lui, est l'ennemi : « c'est donc en m'inspirant, Monsieur Descartes, de votre exemple, que je vous déclare, bien que la sachant par avance perdue, la guerre. » (*Méthode*, p. 14)

⁸⁴ Thierry Guichard, *loc. cit.*, p. 27.

Le narrateur ne se gêne pas pour apostropher Descartes à répétition : l'épiphore (« Monsieur ») rythme en quelque sorte ses élans de colère et de désespoir.

Cette idée que la littérature est intimement liée à la vie, qu'elle peut même la changer profondément — les personnages voudraient tellement y croire —, est l'un des sujets principaux de *Puissance*. La lecture est au cœur de *Puissance* et de *Méthode*, et avec elle s'impose la question de l'interprétation des textes par les deux narrateurs.

Par amour ou par désamour

Dans les deux romans, l'intertexte ne constitue pas un corps étranger qui viendrait rompre l'unité du récit, au contraire. L'irruption du présent dans le passé engendre une forme de dialogue — des plus inusités, il va s'en dire. Confronter la pensée d'un Descartes ou d'un Pascal à la trivialité de notre monde contemporain a quelque chose d'arrogant, de dérangeant. Pour reprendre les mots de Viart, la conquête (« l'histoire reconquise⁸⁵ ») est risquée et pour le moins originale, et la manière dont les personnages « causent » avec les deux philosophes n'a rien de banal.

Le meilleur exemple de cela est peut-être la scène au café :

Ce genre de discussion me jette d'ordinaire dans les plus vives appréhensions. Mon âme entière se rebiffe et je m'enfuis dans les plus brefs délais. Mais aujourd'hui je reste, fortifié que je suis par la lecture de Pascal qui commande aux hommes de regarder en face leur misère commune s'ils veulent un jour atteindre à quelque vérité [...]

La baise ! la baise ! Et après ! reprend le cafetier.

Qu'est-ce que l'homme dans l'infini ? dis-je, saisi d'un brusque courage.

Pas grand-chose, dis le propriétaire.

De la merde, dit Pinaud, soudainement accablé. (*Puissance*, p. 102)

Les considérations philosophiques du narrateur (élévation) viennent se fracasser contre la vulgarité du discours des clients (rabaissement) et accentuent ainsi le « carnavalesque », le grotesque du passage — qui a d'ailleurs quelque chose de donquichottesque, le narrateur étant « saisi d'un brusque courage ». C'est « fortifié qu'[il est] par la lecture de Pascal » que le personnage principal voudrait bien élever la conversation, laquelle retombe systématiquement dans ses vieilles ornières :

⁸⁵ Bruno Vercier et Dominique Viart, *op. cit.*, p. 6.

Au premier verre, Pinaud résume sobrement l'état du monde. Il va mal. Au deuxième, le monde se rétrécit aux dimensions du village. Lequel va de mal en pis. Au troisième, Pinaud rote. C'est le moment pour lui de passer des abstractions nationales au singulier le plus intime.

Rien de mieux qu'une moche, déclare Pinaud (moulinet) après les préparatifs que nous venons de décrire. Plus elles sont moches, plus elles sont chaudes, ajoute Pinaud, goguenard (moulinet). (*Puissance*, p. 101)

Le mot « moulinet », qui apparaît entre parenthèses — sorte d'*in petto* à l'intention du lecteur — rythme la scène. Le narrateur ponctue de ce tic nerveux la description qu'il fait de l'échange entre le cafetier et Pinaud. Cela accentue la banalité, voire la vulgarité de la conversation (pour donner le ton, il y est question, entre autres, de la « baise » qui serait, selon Pinaud, inversement proportionnelle à la beauté de la baisée). Pinaud, qui sonne d'ailleurs comme « Pinot », le cépage⁸⁶, a tout de l'ivrogne bourru, nonchalant et désagréable. Et il manque terriblement de tact : « tu veux que je te dise pourquoi je préfère les moches, lance Pinaud au cafetier (moulinet et double moulinet). C'est facile à comprendre, déclare Pinaud. Moins elles en ont, plus elles en veulent ! et il part d'un rire strident (sans moulinet). » (*Puissance*, p. 101) La double allusion (« elles *en* ont » et « elles *en* veulent ») et le « double moulinet », en symétrie, accentuent la vulgarité de la blague déplacée de Pinaud.

Tout semble écrit d'avance, dans ces cafés où les conversations débutent par « l'état du monde » et se terminent, quelques verres plus tard, par les petits tracas de chacun. Salvayre raffole de ces petits éclats du quotidien. Rien de plus ordinaire que les propos tenus dans ce café, et, pourtant, tout l'essentiel du roman s'y trouve :

⁸⁶ Salvayre s'amuse bien avec la nomenclature de ses personnages. Je pense entre autres à Dulcinée de *Passage à l'ennemie*, la jeune muette dont le narrateur s'amourachera, ou à Madame Prote, raciste, dont le nom est un jeu de mot avec « proute » et « rote ».

« Qu'est-ce que l'homme dans l'infini ? », demandera le narrateur. Cette question existentielle tombe bien sûr à plat, comme le contexte se prête mal, ai-je besoin de le préciser, à ce genre de réflexion. « De la merde », dira Pinaud.

Or personne n'échappe à la bêtise, semble nous dire Salvayre.

Dans l'exemple cité plus haut, le petit détail qu'est le geste du moulinet suffit à souligner la fausseté des rapports entre le cafetier et Pinaud. Cette seule et anodine observation contribue à marginaliser le narrateur, qui tente de porter sur le monde un regard qui le hausse.

Bien que le personnage ait appris par cœur plusieurs des *Pensées*, bien qu'il cite abondamment Pascal et qu'il semble lui vouer une admiration sans bornes, peut-on affirmer qu'il soit un *bon* lecteur ? La question se pose puisque la naïveté avec laquelle il *use* de la philosophie n'a rien de très raisonné. Si le narrateur cite abondamment Pascal, c'est que son œuvre lui colle à la peau : « Je me dois de vous informer, avec toute la modestie dont je suis capable, que je suis parvenu, sur un certain nombre de sujets, aux mêmes conclusions que Pascal. » (*Puissance*, p. 99) D'ailleurs, les *Pensées* qui ne lui révèlent rien sur lui-même, il les met de côté, sans trop chercher à leur donner un sens.

Par ailleurs, ce statut de *mauvais* lecteur s'apparente peut-être à ce que Judith Schlanger, quant à elle, appelle l'« actualisation » :

Ce qui fonde l'existence culturelle, ce n'est pas la durée consécutive, c'est l'actualisation, c'est-à-dire l'acte de prise en charge (suite ou reprise) qui donne l'actualité. Ce n'est pas la durée qui donne la survie, c'est la présence actuelle. Les contenus de la mémoire peuvent venir de très loin, mais les enjeux, eux, sont actuels. Peu importe s'ils sont là depuis longtemps : car des enjeux hérités sont eux-mêmes repris chaque fois en charge, sinon ils ne resteraient pas

pertinents⁸⁷.

Les deux narrateurs ne se contentent pas de contempler le passé (la « présence actuelle » des classiques que sont les œuvres de Pascal et Descartes est particulière) comme s'il s'agissait d'un passé-monument : ils l'« actualise[nt], sans s'absenter du présent⁸⁸ », dans l'immédiateté de la parole et de l'échange. Le roman devient alors une sorte de purge de toute leur souffrance, de tout leur mal-être :

Je voulais faire l'éloge de la fiction en mettant en scène un personnage, Mila, qui soigne le narrateur, par la fiction [...] Le personnage de Mila est venu à un moment où je n'en pouvais plus d'écrire sur ce rapport entre la mère et le fils, comme si elle n'apparaissait d'abord que pour me permettre d'écrire⁸⁹.

Lydie Salvayre parle ici de la fiction comme d'une chose qui « soigne », qui apaise *et* l'auteur *et* les personnages et qui, ultimement, permet d'écrire. Si le narrateur de *Méthode* tombe amoureux de Mila, c'est que cette femme — le lecteur le comprend au fil des pages — apaise ses tourments et l'incite à écrire le roman qui est offert au lecteur : *La Méthode Mila*. Mila est à l'opposé de la personnalité cartésienne du narrateur : caricaturale, excentrique et flamboyante, « embijoutée » et « encarafée » (*Méthode*, p. 108). Qu'importe, semble nous dire le narrateur, qu'importe si ses histoires me *soignent*.

⁸⁷ Judith E. Schlanger, « Le texte à l'œuvre », *La Mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, coll. « Texte à l'œuvre », 1992, p. 116.

⁸⁸ Saul Yurkievich, « Fusion et effusions baroques », dans Walter Moser et Nicolas Goyer (dir.), *Résurgences baroques : les trajectoires d'un processus transculturel*, Bruxelles, La lettre volée, coll. « Essais », 2001, p. 269.

⁸⁹ Lydie Salvayre citée par Thierry Guichard, « La Méthode Mila », *Le Matricule des anges*, n° 66, septembre 2005, [en ligne] <http://www.oike.com/lmda/din/tit_lmda.php?Id=23189>, consulté le 13 octobre 2011.

L'enjeu, situé au cœur des préoccupations de Salvayre, c'est de savoir si la philosophie et la littérature sont utiles à la vie. Cette instrumentalisation de la littérature, qui est une question herméneutique, est ici poussée à l'extrême. Pour pallier leur mal-être et tenter de trouver comment vivre, les narrateurs deviennent des lecteurs passionnés qui, ultimement, voudraient *incorporer* à leur vie, littéralement, ce qu'ils lisent. Ils mettent en pratique leur lecture, quitte à tordre les textes, à n'y lire que les solutions potentielles à leurs problèmes (exagérées par Salvayre) : ils appliquent les textes lus à leur vie, un peu comme on suivrait une recette de cuisine, étapes par étapes. « Vous suggérez de mettre de l'ordre en soi plutôt que de subir de vains dérèglements ; votre programme tombe à point, Monsieur, car je suis tout dégingué du dedans, un débris. » (*Méthode*, p. 91)

Parfois caricaturaux, les narrateurs de *Puissance* et *Méthode* sont des héritiers pour le moins naïfs, mais très attachants. Ils ne se gênent pas pour citer à leur manière, pour reformuler par cœur leurs passages favoris. Ils font signifier les textes lus pour eux-mêmes, par *amour* ou par *désamour*, par fidélité peut-être, selon les beaux mots de Jacques Derrida, sur lesquels je me permets de clore ce chapitre :

Voilà pourquoi il y a dans mon écriture une façon, je ne dirais pas perverse, mais un peu violente, de traiter cette langue. Par amour. L'amour en général passe par l'amour de la langue, qui n'est ni nationaliste ni conservateur, mais qui exige des preuves. Et des épreuves. On ne fait pas n'importe quoi avec la langue, elle nous préexiste, elle nous sourit. Si l'on affecte la langue de quelque chose, il faut le faire de façon raffinée, en respectant dans l'irrespect sa loi secrète. C'est ça, la fidélité infidèle : quand je violente la langue française, je le fais avec le respect raffiné de ce que je crois être une injonction de cette langue, dans sa vie, son évolution. Je ne lis pas sans sourire, parfois avec mépris, ceux qui croient violer, sans amour justement, l'orthographe ou la syntaxe « classiques » d'une langue française, avec de petits airs de puceaux à

éjaculation précoce, alors que la grande langue française, plus intouchable que jamais, les regarde faire en attendant le prochain⁹⁰.

⁹⁰ Jean Birnbaum, « Jacques Derrida : Je suis en guerre contre moi-même », *Le Monde*, 19 août 2004, p. 15.

Éclat de rire

À la lecture de la plupart des romans de Lydie Salvayre, on rit. Et l'éventail des rires présents chez l'auteure mérite qu'on s'y attarde un peu plus.

Sans vouloir trop insister sur la question des *gender studies*, je souligne au passage qu'il est rare, en littérature, de croiser un auteur féminin qui déride autant que Salvayre. « Leur sexe [le sexe des femmes] au demeurant, est bien plus qu'un sourire vertical. Leur sexe rit ouvertement à la face du monde⁹¹ », dira l'auteure dans l'ouvrage qu'elle consacre à Picasso. Image plutôt saisissante.

Si Salvayre déride, il faut mentionner que l'auteure se dit directement influencée par Rabelais, Cervantès et Swift — et que, par conséquent, son rire en est directement affecté.

Comme l'auteur du *Pantugruel*, Salvayre ne se gêne pas pour dire qu'un corps, ça pue, ça suinte, ça jouit. À la fois gras et précieux, burlesque et raffiné, le rire de l'auteure emprunte à tous les registres du comique, mais, surtout, il se tient dans l'écart. Dans le décalage qui existe, par exemple, dans un couple aussi disparate qu'un fils et sa mère (couple qui fait écho au célèbre duo donquichottesque), dans la superposition de deux registres de langue diamétralement opposés ou d'une chose et de son contraire. Le rire dès lors se renverse en sérieux, et vice-versa.

On rit fort, chez Salvayre. Et ce rire n'est jamais creux : on rit d'abord et on réfléchit ensuite. Salvayre a dans sa mire certains travers de la société

⁹¹ Lydie Salvayre, *Le Vif du vivant*, Paris, Cercle d'art, 2001, p. 125.

contemporaine : “the enemies are melancholy passions, hypocrisy, mediocre conformity, and conventional wisdom⁹².”

⁹² Marie-Pascale Huglo, *loc. cit.*, p. 36. (« L’ennemi, ce sont les passions tristes, l’hypocrisie, le conformisme médiocre, le “bon sens”. »)

Le rire gras

À la manière de Rabelais, Lydie Salvayre ne s'embarrasse pas des convenances et du « politiquement correct ». Sa langue est singulière : à la fois inconvenante et irrespectueuse, précieuse et recherchée. Cet amalgame des registres de langue, sorte de composition au rythme des plus irréguliers, se termine le plus souvent dans un éclat de rire — éclat d'un rire non pas poli ni bienséant, mais gras, grossier, grotesque. D'ailleurs, les personnages eux-mêmes semblent parfois prendre un certain plaisir à s'esclaffer :

Nouvelle séance d'entraînement l'après-midi. Me viennent alors, comme souvent, des pensées que je qualifie de gyroscopiques parce qu'elles tournent toutes à des vitesses variables, autour du même sujet, je vous le donne en mille : maman. Peut-on dire en ce cas que je pense ? Ou que je suis pensé ? Vaste question.

Sur ce, maman m'appelle. Elle a renversé sa tisane. Vous n'avez pas envisagé, Monsieur, ce genre d'incident éminemment enquiquinant pour la bonne tenue d'une cogitation. Je vous le pardonne. On ne peut penser à tout. Je vais dans la cuisine. Je saisis un torchon. Je le passe sur la robe mouillée de ma mère. Je pense donc j'essuie, dis-je à voix haute. Et j'éclate d'un rire si effrayant qu'il fait détalier le chat. (*Méthode*, p. 96-97)

J'ai déjà rapidement évoqué plus tôt le savoureux jeu de mot avec le célèbre « je pense donc je suis⁹³ ». J'ajouterais que le rire machiavélique du narrateur, qui n'a rien de subtil, ajoute au comique de la scène. L'éclat de rire est brut, franc et il incite le lecteur à s'esclaffer aussi, même si la scène, prise au premier degré, semble embarrassante. Rire d'une personne du troisième âge, n'est-ce pas cruel ?

⁹³ René Descartes, *Discours de la méthode*, texte établi et annoté par Gérald Allard, Québec, Collection Résurgences, 1995, p. 26.

Ce qui donne en fait le comique à ce passage, ce n'est pas l'intrusion de la mère, mais plutôt l'intrusion (comme je l'ai déjà relevé plus tôt) du registre familial (« enquiquinant ») dans le registre plus recherché (« éminemment »). Le rythme saccadé, scandé par de courtes phrases à un seul verbe, contraste avec le paragraphe précédent, truffé de grandes questions métaphysiques. D'ailleurs, cette même construction sera reprise lorsque le narrateur, au chapitre 13, s'installe pour une « séance de branlette » :

Je sors du tiroir de mon bureau un string noir orné de roses rouges en surimpression que j'ai ramené de Damas en 1999. Je le pose sur le lit. Je baisse mon pantalon. Je me couche sur le string à plat ventre et j'imprime à mon corps les mouvements ondoyants d'un homme qui fornique avec une femme. À cette nuance près que je suis allongé sur mon matelas en guise de bombe sexuelle et que, lorsque je la traite de petite salope adorée, je n'obtiens pour réponse qu'un grincement de ressorts. Immanquablement, au moment fatal, maman m'appelle. Ça me rend fou. Mais je suis assez faible pour lui répondre. Je me rebraguette. Je sors de ma chambre en fureur. (*Méthode*, p. 78)

La drôlerie de cette scène est incontestable. D'abord, la description de l'acte sexuel souligne à gros traits la distance que prend le narrateur par rapport à chacun de ses gestes. C'est en effet dans le détail que le narrateur décrit la scène : le « string noir orné de roses rouges en surimpression » — lieu commun amusant — rapporté d'aussi loin que Damas fait d'abord sourire. Cette scène de masturbation⁹⁴ puise son comique dans la situation elle-même : un homme trentenaire se masturbe dans la chambre adjacente à celle de sa mère. Le jeu avec les tournures communes, que l'emploi des expressions « bombe sexuelle », « petite salope adorée » et « se rebraguetter » atteste,

⁹⁴ Je souligne au passage un autre jeu de mots avec *Le Discours de la méthode*. À la blague, le narrateur lancera : « C'est bien la seule activité que je pratique avec méthode ! » (*Méthode*, p. 77)

contraste avec la forme plus recherchée de la description de l'acte sexuel (« j'imprime à mon corps les mouvements *ondoyants* »). La scène est d'autant plus drôle qu'elle contracte en une seule phrase les registres bas et élevé. Le mot « string » peut côtoyer l'expression « imprimer à mon corps » sans que le rythme soit brisé.

Une liberté verbale totale et l'irruption parfois violente du registre ordurier, vulgaire, louche, sale, sont donc caractéristiques de la plume de l'auteure. Et c'est précisément cette démultiplication des styles et des tons qui engendrent, chez elle, l'éclat de rire.

Comme je l'ai souligné plus haut, les personnages eux-mêmes rient — et cela, de plusieurs façons : il y a le rire gras et vulgaire du cafetier, le rire narquois et libérateur de madame Mila⁹⁵, le rire intellectualisé des deux narrateurs, pour ne souligner que ceux-là. Les personnages thématisent également le rire. Dans *Puissance*, par exemple, le rire devient objet de réflexion pour le narrateur :

Ô ridicolosissimo eroe, dis-je en matière de dérision. Et une telle expression ahurie se peint sur le visage de ma femme que je ne peux refréner un éclat de rire.

Je note, à ce propos, que la question du rire ne cesse de m'agiter. Depuis que ma pensée descend vers les choses, depuis que, pour l'exprimer autrement, je suis devenu intelligent (car l'intelligence n'est pas une qualité de l'esprit mais une façon particulière qu'il a de se poser), depuis, disais-je, que je pense, je découvre que toute chose est digne de pensée, le rire comme le reste. Le rire a-t-il oui ou non droit de cité dans la vie de l'esprit ? Cette interrogation qui, sans nul doute, apparaît comme un lieu commun aux yeux d'un penseur officiel, me préoccupe, moi. D'autant que je ne relève aucune mention du rire dans les quelques lectures de Pascal que j'ai faites jusqu'ici. Et j'ai beau observer les portraits du grand homme, je ne décèle point chez lui de penchant à la rigolade.

⁹⁵ Lors de sa quatrième visite chez Madame Mila, le narrateur désire avoir le fin mot sur les supposées ascendances juives que lui attribue la voyante. La soirée tournera à la fête : « Je vais écrire un traité sur la paella, déclarai-je. Pour réfuter Descartes, précisa Madame Mila. Pour lui en boucher un coin, dis-je. Et nous repartîmes à rire. » (*Méthode*, p. 141)

Quoique le sourire de son masque mortuaire pourrait bien être un énorme éclat de rire réprimé. Un éclat de rire réprimé à en mourir. Mais je ne suis pas sûr de mon interprétation et, pour le moment, je la garde pour moi. Sans quoi, l'on va encore dire que je débloque. (*Puissance*, p. 124-125)

Le célèbre fragment de la pensée de Pascal⁹⁶ — « Ô ridicolissimo eroe » —, transposé dans le quotidien du narrateur, crée chez sa femme une « expression ahurie » qui fait éclater de rire le narrateur (les préoccupations de sa femme sont à des milliers de kilomètres des siennes, plus philosophiques). C'est que le narrateur est obsédé par la mort depuis qu'il lit Pascal : « Les hommes refusent de penser qu'ils crèveront un jour, reprends-je, et moi, j'y pense tout le temps. » (*Puissance*, p. 124)

L'écart entre l'idéal philosophique dont rêve le narrateur et son quotidien lui est insupportable. Il en viendra même à préférer quitter définitivement le domicile conjugal et à lui préférer l'errance, jusqu'à se perdre complètement, physiquement et psychologiquement.

De plus, l'« énorme éclat de rire réprimé » que le narrateur croit percevoir sur le masque mortuaire de Pascal est éloquent (bien que le personnage n'ose affirmer complètement son hypothèse : « sans quoi, l'on va encore dire que je débloque ») puisqu'il a l'intuition que cela a dû manquer au philosophe. L'adjectif « réprimé » traduit peut-être ce manque que le narrateur lui-même pressent. Si le narrateur de *Puissance*, malgré le culte qu'il voue à Pascal, a l'intuition qu'il manque tout de

⁹⁶ Blaise Pascal, *op. cit.*, p. 122. « L'esprit de ce souverain juge du monde n'est pas si indépendant qu'il ne soit sujet à être troublé par le premier tintamarre qui se fait autour de lui. Il ne faut pas le bruit d'un canon pour empêcher ses pensées. Il ne faut que le bruit d'une girouette ou d'une poulie. Ne vous étonnez point s'il ne raisonne pas bien à présent une mouche bourdonne à ses oreilles : c'en est assez pour le rendre incapable de bon conseil. Si vous voulez qu'il puisse trouver la vérité chassez cet animal qui tient sa raison en échec et trouble cette puissante intelligence qui gouverne les villes et les royaumes. Le plaisant dieu que voilà ! Ô ridicolissimo eroe ! »

même quelque chose à la philosophie pascalienne, le narrateur de *Méthode*, quant à lui, est décidé à réfuter Descartes et, dès lors qu'il s'octroiera le droit de se perdre dans les fables que l'extravagante Madame Mila se plaît à lui raconter, il se sentira plus libre. C'est que Madame Mila — le lecteur le comprendra au fil des pages — apaise ses tourments :

J'étais venu chercher chez la voyante un baume à ma souffrance. Je repartais avec un assortiment varié de délires historiques, un fatras d'affabulations et d'hypothèses tirées par les cheveux (car, je le vérifiai par la suite, Madame Mila malmenait quelque peu l'histoire officielle, la soumettant à son gré à de brutales condensations ou à des développements infinis ainsi qu'elle le faisait avec le poète al-Janani, lequel, visiblement, la branchait). (*Méthode*, p. 115)

Caricaturale, Mila est à l'opposé de la personnalité cartésienne du narrateur. Il y a quelque chose de mystérieux dans ce personnage dont le narrateur apprend l'existence au détour d'une publicité, mais, surtout, un je-ne-sais-quoi de sensuel, de voluptueux, à l'opposé des lectures cartésiennes et intellectuelles que s'acharne à saisir le narrateur. Un passage de *BW* me semble faire écho à cette thématique et pousser plus loin la réflexion :

À 10 ans, BW lit en cachette les numéros de *Paris Hollywood* et de *Ciné Revue* que son copain Édouard lui refile. Les actrices, fort maquillées, y sont pourvues de gros seins et non moins gros culs, appendices du corps qu'une pratique immémoriale a consacrés comme lubriques. BW, précocement, s'inscrit dans la tradition : il adore. Son champ littéraire s'en trouve soudain extraordinairement élargi. N'oublie pas de l'écrire, dit BW. N'oublie pas de dire que ces lectures-là furent aussi importantes pour la suite que la lecture des grands textes. Very very importantes. (*BW*, p. 123)

L'écrivain en formation, nous dit BW — et Lydie Salvayre par la bande, peut-on le supposer —, est également nourri à la fois par « ces lectures-là », c'est-à-dire celle

des revues érotiques (le bas), et par celle « des grands textes » (le haut). Ce mélange du vulgaire et du précieux, cher à Salvayre, élargirait les horizons.

D’ailleurs, je souligne au passage que l’œuvre même de l’auteure offre cet étonnant amalgame. Pensons à son *Petit Traité d’éducation lubrique*, dans lequel elle se propose d’offrir quelques positions, coutumes amoureuses, culturelles et religieuses aux hommes et aux femmes qui désirent peaufiner leur éducation des plaisirs charnels ou encore au *Vif du vivant*, son hommage — charnel et sensuel — à Picasso.

Je me permettrai ici un second détour par Rabelais, puisque c’est de cette langue-là, précisément, à la fois vulgaire et triviale, que semble s’inspirer Salvayre, entre autres. Dans le texte qu’il consacre à l’œuvre de François Rabelais⁹⁷, Bakhtine s’intéresse à ce qu’il appelle le réalisme grotesque ou la prédominance exceptionnelle, dans l’œuvre de Rabelais, « du principe de la vie matérielle et corporelle, images du corps, du manger, et du boire, de la satisfaction des besoins naturels, de la vie sexuelle⁹⁸. » Dans la culture comique du Moyen-Âge, le principe de la « vie matérielle et corporelle » renvoie au bas corporel, à la zone des organes génitaux et au ventre. Bakhtine explique aussi que, paradoxalement, le bas est régénérateur : il est signe de fécondité, de naissance, de rénovation, de bien-être, etc. Or ce pôle positif et régénérateur du rabaissement, affirme-t-il, aurait été progressivement évacué depuis Don Quichotte.

⁹⁷ Mikhail Bakhtine, *op. cit.*

⁹⁸ *Ibid.*, p. 27.

Il est toutefois possible de tenter quelques rapprochements entre la langue rabelaisienne et celle de Salvayre, du moins en ce qui a trait à la façon dont les auteurs, chacun à leur manière, s'approprient la langue pour, ultimement, provoquer l'éclat de rire :

L'attitude de la Renaissance à l'égard du rire peut être caractérisée, à titre préliminaire, de la façon suivante : le rire a une profonde valeur de conception du monde, c'est une des formes capitales par lesquelles s'exprime la vérité sur le monde dans son ensemble, sur l'histoire, sur l'homme ; c'est un point de vue particulier et universel sur le monde, qui perçoit ce dernier différemment, mais de manière non moins importante (sinon plus) que le sérieux ; c'est pourquoi la grande littérature (qui pose d'autre part des problèmes universels) doit l'admettre au même titre que le sérieux : seul le rire, en effet, peut accéder à certains aspects du monde extrêmement importants⁹⁹.

C'est bien de cela qu'il s'agit chez Salvayre : ce que nous dit Bakhtine à propos du rire à la Renaissance pourrait certes être transposé (avec certaines réserves, ai-je besoin de le préciser) à la plume de Salvayre. En effet, si ses personnages perçoivent le monde différemment — ils le remettent en question en le confrontant à la philosophie de Pascal et de Descartes, ce qui est, en soi, une façon plutôt marginale de percevoir le monde —, c'est par le langage du rire qu'ils tentent de le comprendre.

L'extrait cité précédemment dans la partie « Rupture », dans lequel le narrateur de *Méthode* bombarde Descartes (passé) d'une série de reproches dans une langue tout

⁹⁹ *Ibid.*, p. 75.

ce qu'il y a de plus vulgaire (présent), en témoigne d'ailleurs très justement¹⁰⁰. La confrontation de l'inactuel et de l'actuel est en effet éclatante. Le langage du rire est d'autant plus intéressant dans ce passage qu'il va droit au but (le rythme de la phrase *punchée* étant bien différent de celui de la réflexion métaphysique) : il est une arme. Comme emporté par ses fulminations, le narrateur adresse des reproches à Descartes de façon passionnée. Ainsi, pour reprendre les mots du narrateur, l'âme de l'homme est violente, et cet aphorisme est en quelque sorte transposé dans un langage qui est lui-même virulent.

Cette manière de trancher dans la langue et d'entasser les éléments stylistiques, langagiers ou même historiques les plus disparates provoque l'éclat de rire — un rire qui met le lecteur parfois mal à l'aise, mais qui, au final, le fait réfléchir.

¹⁰⁰ « *L'âme de l'homme est violente*. L'âme de l'homme est violente, ce que jamais, Monsieur, vous ne considérâtes. Comment expliquez-vous une telle dérobade ? N'avez-vous jamais été pris du désir de casser la gueule à un con ? D'envoyer bouler votre père ? De fulminer contre vos princes ? De foutre le feu à leurs colloques ? Ne vous êtes-vous jamais indigné contre une action infâme ? Jamais emporté contre ceux qui flattent leurs maîtres et s'épuisent à leur lécher le cul ? N'avez-vous jamais titubé d'un trottoir l'autre et parcouru en zigzag la ville de Neubourg en rotant et pétant comme un Turc ? Savez-vous ce que brûler veut dire ? Ce que signifie crier de plaisir et de cruauté ? N'avez-vous jamais entendu votre raison *tonner en son cratère* ? N'avez-vous jamais pensé avec votre queue ? Jamais lancé à un ratiocineur : Parle à mon cul, ma tête est malade ? La rigidité de votre esprit, voyez-vous, me pousse à la vulgarité. » (*Méthode*, p. 70-71)

Les couples discordants

Salvyre aime mettre en scène des personnages que rien ne prédisposait à se rencontrer, qu'on pense seulement à *Passage à l'ennemie*, roman dans lequel, comme je l'ai mentionné plus haut, l'inspecteur Arjona tombe amoureux de la jeune Dulcinée, qui fait partie du groupe de jeunes délinquants de la cité qu'il se doit d'infiltrer. Un peu de la même manière, le narrateur de *Mila* tombe amoureux de Madame Mila, la voyante (*a priori* tout ce qu'il y a de plus ridicule, « embijoutée » et « encarafée¹⁰¹ »). Ces deux couples font partie de ce que j'appellerai ici des couples « en chair et en os », par opposition aux couples « littéraires » (chacun des romans met en scène un philosophe qui devient, étrangement, un personnage).

Comme je l'ai déjà montré, dans *Méthode*, s'il y a un ennemi à abattre, c'est bien l'homme cartésien, et la guerre que livre le narrateur au philosophe est enflammée :

L'homme cartésien, m'emportai-je, est un homme sans épaisseur, sans chair, sans Juif et sans Arabe dans sa lignée, sans préjugé, sans petite manie, sans conflit avec ses collègues, sans papa, ni maman.
 Le pauvre ! dit maman.
 Une fantoche, qui n'est d'aucun Moissy, d'aucune Espagne. Un éthéré qui ne pue pas. Qui ne pète pas.
 C'est appréciable, dit maman.
 Qui ne baise pas.
 Maman ne dit rien.
 Et qui ne vit pas.
 C'est plus embêtant, dit maman. (*Méthode*, p. 142-143)

Tout le comique de ce passage réside dans l'échange entre le narrateur personnage et sa mère, ce couple en « chair et en os ». En effet, la mère commente brièvement

¹⁰¹ Les préfixes *en* et *em* ajoutent à la description tape-à-l'œil.

chaque affirmation, et la touche d'humour se glisse savamment à chaque retour à la ligne. Cela a pour effet d'alléger les reproches que le narrateur, porté par ses « atrabilaires humeurs », adresse à Descartes. Chaque incise ponctuée d'un mot d'esprit cette énumération enflammée.

Rappelons que la présence de la mère, d'insupportable qu'elle était, est désormais moins lourde pour le narrateur depuis que la fille de Madame Mila, Perline, est entrée dans le quotidien des deux personnages :

Il arrivait aussi à Perline de conduire maman dans sa chambre pour lui faire écouter de la musique. Perline installait maman dans l'embrasure de la fenêtre, s'allongeait sur son lit encombré de poupées, puis passait un CD de Lorie.
Ça te plaît, mémé ? criait Perline par-dessus la musique.
Beaucoup, ma cigale, criait ma mère. (*Méthode*, p. 167-168)

J'ai dû lire ce passage des dizaines de fois, il me fait toujours autant sourire. C'est que Salvayre est passée maître dans l'art de mettre en scène des personnages que rien ne destinait à se rencontrer, encore moins à se lier d'amitié. Ici, le *dialogue* entre ces deux générations qui s'harmonisent à quelque chose de très touchant : on a, d'un côté, l'adolescence, dans tout ce qu'elle a de naïf et de fragile (le lit de la jeune fille est « encombré de poupées »), et, de l'autre, la vieillesse, mélancolique et silencieuse (« Perline installait maman dans l'embrasure de la fenêtre »). Rien ne sonne faux, dans ce passage — ni le « mémé » de Perline ni le « ma cigale » de la mère. On y croit.

En ce qui concerne le dialogue du couple que forment le narrateur et Descartes, bien qu'il soit plutôt unilatéral, la « voix » de Descartes parvient bien au lecteur par le biais du narrateur, qui se garde de traduire dans ses mots le texte lu. La discorde qui

dresse le narrateur contre le *spectre* de Descartes est en soi une situation plutôt cocasse et qui ne peut mener qu'à des « dialogues » saugrenus :

Ma combinaison est remontée, répète maman sur ce ton éploré que je viens de décrire et qui a le don de me mettre hors de moi. J'aurais envie de la planter là, mais je me fais violence. Je fais violence à ma violence. Soyons stoïque, me dis-je, et je soulève sa jupe d'un geste exaspéré en tirant sa combinaison vers le bas. Puis soudain je me mets à hurler : Tu me rends chèvre, tu me rends chèvre, tu me rends chèvre. Car je suis un intempestif, Monsieur, contrairement à vous qui êtes terrifiant de calme. Je ne domine rien, ni ma raison, ni mon cœur, ni mon sang, ni ma queue, ni rien, Monsieur, contrairement à vous qui êtes le seigneur de vous-même. C'est que, contrairement à vous, Monsieur, je n'ai pas eu cette chance, moi, d'être orphelin de mère. Remords immédiat d'avoir écrit cette phrase. (*Méthode*, p. 25)

Le narrateur, qui tente par tous les moyens d'élever son esprit, est sans cesse tiré vers le bas, entre autres par sa mère et son quotidien qui le rattrape. À la pensée « soyons stoïque » s'oppose le geste du narrateur qui « tire la combinaison de sa mère *vers le bas* ». Viennent ensuite le cri du narrateur qui, exaspéré, s'en prend à sa mère¹⁰² (dans l'expression « tu me rends chèvre » on entend également « tu m'achèves ») et, finalement, l'adresse à Descartes. Le fait que le narrateur aille jusqu'à utiliser contre Descartes — et contre sa mère, par la bande — des éléments biographiques (« je n'ai pas eu cette chance, moi, d'être orphelin de mère ») donne à la voix du philosophe une existence quasi réelle. Le poids de son argumentation, du moins, en est augmenté. Il a une vision idéelle du philosophe, comme fabriquée et simplifiée, et cela provoque, inévitablement, des situations saugrenues. Le narrateur ira même jusqu'à prendre Descartes comme confident : « Puis-je vous avouer, Monsieur Descartes, que

¹⁰² La même construction se présente dans *Puissance*, lorsque, complètement absorbé par sa lecture de Pascal, le narrateur pousse un cri de terreur. Sa femme accourt « en faisant claquer ses pantoufles ». La pensée du narrateur est interrompue, suspendue par son quotidien qui le rattrape, le talonne.

depuis l'arrivée de maman mes nuits sont oppressées, mes songes inhabitables, puis-je vous confier que je dors sans dormir, que je dors à l'affût et comme menacé par un péril obscur [...] » (*Méthode*, p. 29)

À trop vouloir vivre à travers les livres, à trop vouloir y trouver une manière de vivre, le narrateur en oublie de vivre. À ce moment précis, le personnage de Madame Mila entre dans sa vie : « je me dis que j'étais tombé sur une dingue, et songeai à m'enfuir » (*Méthode*, p. 108), déclare-t-il lors de leur toute première rencontre. Rapidement, le narrateur ira au-delà de sa première impression et s'amourachera de la flamboyante voyante, jusqu'à adresser à Descartes cette *Lettre sur l'amour* qui clôt le roman : « Il vous a manqué Mila, Monsieur. Son inquiétude en vous. Et sa respiration. Que vous avez éteinte. Par vos ruminations, par vos dubitations, et vos calculs sans âme. » (*Méthode*, p. 222)

De la même manière, le narrateur de *Puissance* semble apaisé par la seule « présence » des intervenants (je rappelle que les intervenants qui se succèdent en prison apparaissent hors champ et demeurent, d'un bout à l'autre du récit, dans un quasi brouillard) à qui il confie ses peurs, ses angoisses, ses souvenirs. Sa femme, quant à elle, le tire vers le bas matériel (comme le fait avec son fils la mère du narrateur de *Mila*), elle le ramène sans cesse à son quotidien sans épaisseur : « Merde ! Ne comprends-tu pas, dis-je à ma femme, que notre dignité se trouve dans la pensée et non dans l'astiquage des meubles ? Elle me regarde, interloquée. Et principalement dans la pensée de la mort. (Je lui corne aux oreilles.) » (*Puissance*, p. 123) Le couple discordant et complètement dépareillé que forment le narrateur et sa

femme est donc principalement travaillé par l'opposition entre l'élevé et le bas, le spirituel et le matériel.

Les personnages que Salvayre met en scène sont donc en marge pour la plupart, rejetés ou retranchés qu'ils sont de la société. Qu'il s'agisse du rapport de force entre une mère vieillissante et son fils, entre un philosophe et un lecteur avide, entre un mari amer et sa femme, Salvayre sait cerner, avec une petite étincelle rieuse dans le regard et une langue passionnée, qui écorche et qui hurle, la nature humaine.

Conclusion

Au fil de mes recherches, Lydie Salvayre n'a cessé de me fasciner, de me séduire, de me toucher, de me faire éclater de rire, par sa prose vivante, éclatante, intelligente.

La Puissance des mouches et *La Méthode Mila* sont comme des pièces de vêtements reprises, dont les personnages revendiquent toute la force de reprise. Les romans laissent une grande place au lecteur, qui se doit parfois de recoudre avec ce qu'il a déjà vu, déjà vécu, déjà lu. Les textes de l'auteure se permettent des trouées, des sauts, des « courts-circuits », lesquels requièrent une lecture active. La *discontinuité* de la trame narrative ajoute un petit quelque chose de ludique et de mystérieux, caractéristique de la plume de l'auteure (je pense ici à l'influence du roman policier), qui aime bien jouer avec la forme des romans eux-mêmes. Or il arrive également que ces mêmes coutures soient déchirées violemment, lacérées, déchiquetées. Nous entrons alors dans la *rupture*. L'auteure ne se gêne pas pour faire violence à son lecteur, pour abuser du lexique ordurier qui choque et bouscule violemment la langue. Le sarcasme de ses phrases martelées, la violence des écarts d'un style à la fois recherché et argotique ou le déraillement parfois démesuré de ses personnages ne sont que quelques exemples qui contribuent à faire de Salvayre une auteure pas comme les autres.

Salvayre se distancie de ses contemporains par le carnavalesque et le comique, elle ne se tient pas dans la seule « noblesse » ni dans la « mélancolie » de la transmission : celle-ci est violentée et mise en éclats. L'origine du mot « sarcasme », *sarcasmus*, qui signifie « mordre la chair¹⁰³ », me semble s'appliquer parfaitement à la plume de

¹⁰³ Alain Rey, *op. cit.*

l'auteure, qui griffe et écorche à défaut d'effleurer. Mordre la chair et atteindre le *vif du vivant* :

Il [Picasso] ouvre les yeux obstrués. Leurs yeux éteints, il les allume. Afin que, passée la violence première, viennent l'éveil, la joie, vienne *il diletto*, la délectation, celle des sens et celle de l'esprit qui sont une seule et même chose, un leurre a dit Poussin, tout comme l'amour, un leurre, mais qu'importe si, au sortir du leurre, notre vision du monde et de nous-même s'en trouve plus ardente et comme vivifiée¹⁰⁴.

Salvayre veut, à la manière de Picasso, ouvrir « les yeux obstrués ». Et offrir à son lecteur, par l'entremise de ses personnages, une chance de voir le monde avec « délectation ». Elle invite à sortir du leurre, à mettre le feu aux passions tristes et à tout ce qui endort les hommes.

Ses personnages tentent une lecture très personnelle, voire trop fidèle et sans compromis de la philosophie. Ils *troublent* l'héritage de Pascal et celui de Descartes en tentant le tout pour le tout : s'approprier complètement — intimement, dirait-on mieux — leurs œuvres. Mais pourquoi pas ? semble lancer Salvayre à son lecteur. Pourquoi ne pas confronter les grands textes à notre société moderne ? N'est-ce pas cela, précisément, hériter : s'approprier, faire signifier les textes lus pour soi-même ?

Ce seul geste, il me semble, est courageux. Il témoigne d'une sorte de résistance à l'oubli, à la disparition de notre mémoire collective. Actualiser (Schlanger), agir à neuf, comme le dit Steiner dans son très bel *Errata* :

Pour le dire plus posément : le texte, l'œuvre d'art, la composition musicale majeurs, la « nouvelle qui reste nouvelle » (Ezra Pound) ne demandent pas seulement une réception compréhensive. Ils demandent une réaction. Nous sommes censés agir « à neuf », traduire en conduite la réponse et

¹⁰⁴ Lydie Salvayre, *Le Vif du vivant*, Paris, Cercle d'art, 2001, p.116.

l'interprétation qui font écho. L'herméneutique et l'éthique ont une frontière commune. Faire une lecture « classique » de Platon, de Pascal ou de Tolstoï, c'est tenter une vie nouvelle et différente¹⁰⁵.

Les personnages sont bien dans cette constante « réaction » aux textes lus.

J'ai lu des livres touchants, bouleversants, à propos de l'héritage, du legs et de la transmission de la mémoire, individuelle ou collective, afin de tenter d'en saisir l'importance, les enjeux, la grande beauté. Le sujet est délicat. La question du *comment vivre* que se posent les personnages se prolonge en une autre, sous-jacente, plus obscure : celle du *comment mourir*.

Le texte de Lydia Flem intitulé *Comment j'ai vidé la maison de mes parents* est une lecture qui m'a bouleversée. Il pose la question de la transmission de la mémoire d'un point de vue très personnel. Comme le titre l'annonce, il s'agit d'un court essai dans lequel Lydia Flem parle de sa relation à tous ces objets dont elle n'est pas propriétaire et dont elle doit disposer après la mort de ses deux parents. « D'une génération à l'autre, le rien pèse, le trop aussi. Ne transmet-on jamais que du négatif¹⁰⁶ ? » questionne l'auteure devant tous ces souvenirs qui sont comme de petites reliques abandonnées. À propos d'une très belle robe qui appartenait à sa mère et qu'elle se refuse à jeter, Lydia Flem raconte comment elle l'a offerte à une amie, qui lui a donné une « nouvelle vie ». « Une robe ne meurt pas¹⁰⁷ », dira-t-elle.

¹⁰⁵ Georges Steiner, *Errata : récit d'une pensée*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Gallimard, coll. « Folio », 1998 [1997], p. 48.

¹⁰⁶ Lydia Flem, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2004, p. 58.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 58.

Chez Salvayre, la conquête de l'héritage passe par cette même actualisation du legs. Et cela ne va pas de soi : les contrastes ainsi créés sont violents (le haut et le bas, le trivial et le sublime, le quotidien et le monde des idées, la langue vulgaire et la langue recherchée), et les situations romanesques qui en découlent, dérangeantes. Si « nos vies sont ainsi faites que les livres, lorsqu'ils les affectent, ne les affectent que peu, happées qu'elles sont (nos vies) par mille choses hypnotiques qui nous prennent à leur piège » (*BW*, p. 67), c'est précisément à ce symptôme bien de notre temps que les romans de Lydie Salvayre s'attaquent.

Cette manière d'hériter, de rompre avec l'évidence d'une continuité avec le passé, répond avec intelligence et style aux questions de filiation et d'héritage. Comme le mentionne Fernand Dumont dans *L'Avenir de la mémoire* :

C'est grâce à la culture que l'humanité se déprend de la répétition monotone à laquelle est vouée la condition animale, qu'elle s'inscrit dans une histoire où ses actions se prêtent à une accumulation des œuvres et à un surplomb du devenir. La culture est donc un héritage. Voilà en quoi elle pose, comme enjeu primordial, le problème de la mémoire¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Fernand Dumont, *L'Avenir de la mémoire*, Nuit Blanche, coll. « Conférences publiques de la CEFAN », 1995, p. 17-18.

Bibliographie

Corpus

Corpus primaire

- Salvayre, Lydie. *La Puissance des mouches*, Paris, Seuil, 1995, 176 p.
- . *La Méthode Mila*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2005, 226 p.

Corpus secondaire

- Salvayre, Lydie. *La Déclaration*, Paris, Julliard, 1990, 142 p.
- . *La Vie commune*, Paris, Julliard, 1991, 128 p.
- . *La Médaille*, Paris, Seuil, 1993, 176 p.
- . *La Compagnie des spectres*, Paris, Seuil, 1997, 187 p.
- . *Quelques conseils utiles aux élèves huissiers*, Paris, Verticales, 1997, 44 p.
- . *La Conférence de Cintegabelle*, Paris, Seuil / Verticales, 1999, 130 p.
- . *Les Belles Âmes*, Paris, Seuil, 2000, 160 p.
- . *Le Vif du vivant*, Paris, Cercle d'art, 2001, 127 p.
- . *Contre*, Paris, Verticales, 2002, 64 p.
- . *Et que les vers mangent le bœuf mort*, Paris, Verticales, 2002, 176 p.
- . *Passage à l'ennemie*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2003, 208 p.
- . *Dis pas ça*, Paris, Verticales, 2006, 64 p.
- . *Portrait de l'écrivain en animal domestique*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2007, 240 p.

—. *Petit Traité d'éducation lubrique*, Paris, Cadex, 2008, 65 p.

—. *BW*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2009, 216 p.

—. *Hymne*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2011, 240 p.

Bibliographie critique

Concernant le corpus

Chevillard, Éric. « 3'43'' pour changer le monde », *Le Monde*, cahier « Le Monde des livres », 19 août 2011, p. 8.

Faivre-Duboz, Brigitte. “Je contre’ : Tangential Speech in the Writings of Lydie Salvayre”, *Substance*, vol. 33, n° 2, 2004, p. 35-45.

Godard, Roger. « Lydie Salvayre. *Passage à l'ennemie* », dans *Itinéraires du roman contemporain*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 215-229.

Guichard, Thierry. « La Méthode Mila », *Le Matricule des anges*, n° 66, septembre 2005, [en ligne] <http://www.oike.com/lmda/din/tit_lmda.php?Id=23189>, consulté le 13 octobre 2011.

Guichard, Thierry. « Lydie Salvayre : dossier », *Le Matricule des anges*, n° 106, septembre 2009, p. 18-27.

Huglo, Marie-Pascale. « La Pythie de Créteil : voix et spectacle dans *La Compagnie des spectres* de Lydie Salvayre », *Études françaises*, vol. 39, n° 1, 2003, p. 39-55.

Huglo, Marie-Pascale. “The Salvayre Method”, *Substance*, vol. 35, n° 3, 2006, p. 35-50.

Ledoux-Beaugrand, Évelyne. « Dit ta grand-mère, dit ma mère : Spectralité et filiation dans *La Compagnie des spectres* de Lydie Salvayre », dans *Un certain genre malgré tout. Pour une réflexion sur la différence sexuelle à l'œuvre dans l'écriture*, Catherine Mavrikakis et Patrick Poirier (dir.), Québec, Nota bene, 2006, p. 143-156.

Méchoulan, Éric. « Report on Lydie Salvayre's Subversive Classicism », *Substance*, vol. 33, n° 2, 2004, p. 46-58.

Motte, Warren. « Voices in Her Head », *Substance*, vol. 33, n° 2, 2004, p. 13-29.

Proguidis, Lakis. « Vers le moi uni (et l'antidote). *La Puissance des mouches* de Lydie Salvayre », dans *De l'autre côté du brouillard : essai sur le roman français contemporain*, Montréal, Nota bene, 2001, p. 173-210.

Salvayre, Lydie. « Lydie Salvayre, *BW* (Mediapart) », [vidéo en ligne] <http://www.dailymotion.com/video/x9zsjd_lydie-salvayre-bw-mediapart_news>, consultée le 13 octobre 2011.

Salvayre, Lydie. « Les sentiers de la création », France Culture, [entretien audio en ligne], consulté le 11 août 2009.

Essais, études et ouvrages critiques divers

Critique et poétique littéraires

Adert, Laurent. « Autour de Mikhaïl Bakhtine », *Critique*, Paris, Minuit, n° 527, avril 1991, p. 260-275.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et Théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987, 488 p.

— . *La Poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, 366 p.

— . *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978, 471 p.

Belleau, André. *Notre Rabelais*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1990, 178 p.

Compagnon, Antoine. *La Seconde Main ou Le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 414 p.

Dion, Robert, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert. « Introduction. La dynamique des genres », dans Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota Bene, coll. « Cahiers du CRELIQ », 2001, p. 5-25.

— . « La dynamique des genres, suite. Conclusion », dans Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*,

Québec, Nota Bene, coll. « Cahiers du CRELIQ », 2001, p. 351-362.

Genette, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, 467 p.

Jenny, Laurent. « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257-281.

Jenny, Laurent. « Sémiotique du collage intertextuel ou La littérature à coups de ciseaux », *Revue d'esthétique*, n^{os} 3-4, 1978, p. 165-182.

Ginette Michaud, *Lire le fragment : transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1989, 320 p.

Rabaté, Dominique. « Bakhtine chez Beckett et Bernhard (voix, idée, et personnage dans la théorie dialogique) » dans Catherine Depretto (éd.), *L'Héritage de Bakhtine*, Bordeaux, coll. « Sémaphores », 1997, p. 34-44.

Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1953, 152 p.

Samoyault, Tiphaine. *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2001, 127 p.

Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, traduit du russe par Georges Philippenko, avec la collaboration de Monique Canto, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981, 315 p.

Approches historiques de la littérature

Arendt, Hannah. « Le concept d'histoire antique et moderne », *La Crise de la culture : huit exercices de pensée politique*, traduit de l'anglais sous la direction de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1989 [1968], p. 58-120.

Bollon, Patrice. « Le néo-baroque, aujourd'hui », *Magazine littéraire*, n° 300, juin 1992, p. 35-36.

Brochier, Jean-Jacques. « L'art des incertitudes », *Magazine littéraire*, n° 300, juin 1992, p. 22-26.

Carpentier, Alejo. « L'éternel retour du baroquisme », *Magazine littéraire*, n° 300, juin 1992, p. 27-31.

Cavaillé, Jean-Pierre. *Descartes, la fable du monde*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Contextes », 1991, 352 p.

Dandrey, Patrick. *L'Éloge paradoxal : de Gorgias à Molière*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, 339 p.

Dumont, Fernand. « Le père et l'héritage », *Interprétation*, vol. III, n^{os} 1-2, 1969, p. 11-23.

Duval, Sophie et Marc Martinez. *La Satire (littératures française et anglaise)*, Paris, Armand Colin, 2000, 272 p.

D'Ors, Eugenio. *Du baroque*, traduit de l'espagnol par Agathe Rouart-Valéry, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2000 [1935], 180 p.

Fumaroli, Marc. *L'Âge de l'éloquence : rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Librairie Droz, 1980, 882 p.

Moser, Walter et Nicolas Goyer (dir.). *Résurgences baroques : les trajectoires d'un processus transculturel*, Bruxelles, La lettre volée, coll. « Essais », 2001, 277 p.

Samoyault, Tiphaine. *Littérature et Mémoire du présent*, Nantes, Pleins Feux, coll. « Auteurs en questions », 2001, 29 p.

Sarraute, Nathalie. *L'Ère du soupçon : essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956, 155 p.

Scarpetta, Guy, « La transe baroque », dans *L'Impureté*, Paris, Grasset & Fasquelle, coll. « Figures », 1985, 389 p.

Schlanger, Judith E. « Le texte à l'œuvre », dans *La Mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, coll. « Texte à l'œuvre », 1992, 157 p.

Steiner, Georges. *Errata : récit d'une pensée*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Gallimard, coll. « Folio », 1998 [1997], 275 p.

Sur le roman français contemporain

Blanckeman, Bruno. *Les Fictions singulières : étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétéxte éditeur, 2002, 167 p.

Blanckeman, Bruno et Jean-Christophe Millois (dir.). *Le Roman français*

aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies, Paris, Prétexte éditeur, 2004, 123 p.

Blanckeman, Bruno, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.). *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, 589 p.

Braudeau, Michel, Lakis Proguidis, Dominique Viart et Jean-Pierre Salgas. *Le Roman français contemporain*, Paris, ADPF, 2002, 174 p.

Dambre Marc et Monique Gosselin-Noat (dir). *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, 368 p.

Favre, Emmanuel. « Cheviller au corps », *Le Matricule des anges*, n° 61, mars 2005, p. 18-23.

Guichard, Thierry [et al.]. *Le Roman français contemporain*, Paris, CulturesFrance, 2007, 147 p.

Jourde, Pierre. *La Littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des péninsules, coll. « Alambic », 2002, 333 p.

Vercier, Bruno et Dominique Viart. *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, coll. « La bibliothèque Bordas », 2008, 543 p.

Divers

Barthes, Roland. *Leçon : leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Seuil, 1978, 45 p.

Beckett, Samuel. « L'Expulsé », dans *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Minuit, 1955, 210 p.

Beckett, Samuel. *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, Paris, Minuit, 1963, 96 p.

Bouchard, Serge. « L'état des lieux », *L'Inconvénient*, n° 35, novembre 2008, p. 111-118.

Calvino, Italo. « Pourquoi lire les classiques », dans *La Machine littérature*, Paris, Seuil, coll. « Pierre vives », 1984, 250 p.

Char, René. *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1967 [1962], 219 p.

Birnbaum, Jean. « Jacques Derrida : Je suis en guerre contre moi-même », *Le Monde*, 19 août 2004, p. 12-19.

Descartes, René. *Discours de la méthode*, texte établi et annoté par Gérard Allard, Québec, Collection Résurgences, 1995, 140 p.

Echenoz, Jean. *Un an*, Paris, Minuit, 1997, 112 p.

Echenoz, Jean. *Ravel*, Paris, Minuit, 2006, 128 p.

Echenoz, Jean. *Courir*, Paris, Minuit, 2008, 144 p.

Echenoz, Jean. *Des éclairs*, Paris, Minuit, 2010, 176 p.

Flem, Lydia, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2004, 152 p.

Harang, Jean-Baptiste. « Michon accompli », *Libération*, cahier « Livres », 10 octobre 2002, p. 1.

Malraux, André. *La Politique, la Culture : discours, articles, entretiens (1925-1975)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1996, 409 p.

Mendelsohn, Daniel. *Les Disparus*, traduit de l'américain par Pierre Guglielmina, Paris, Flammarion, 2007, 649 p.

Pascal, Blaise. *Pensées*, édition établie par Michel Autrand, Paris, Bordas, coll. « Sélection littéraire Bordas », 1966 [1670], 256 p.

Rey, Alain. *Le Grand Robert de la langue française*, version électronique, deuxième édition.

Schneider, Michel. *Glenn Gould piano solo*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994 [1988], 276 p.