

De la tempête au port ?
Surimpression de lieux et d'espaces
dans *Cet imperceptible mouvement* d'Aude
et *La Loge de mer* de Jean-Yves Laurichesse

À paraître dans États des lieux dans les récits français et francophones des années 80 à nos jours,
études réunies par Jean-Yves Laurichesse et Sylvie Vignes, Paris, Classiques Garnier.

Les caractéristiques fort originales de la représentation spatiale dans *La Loge de mer*¹, dernier des cinq romans publiés à ce jour par Jean-Yves Laurichesse, viennent, sans effets d'intertextualité mais avec toute la logique et la force d'une convergence d'imaginaires, faire écho à celles d'un recueil de la romancière et nouvelliste québécoise Aude, *Cet imperceptiblement mouvement*², et tout particulièrement à deux de ses nouvelles : « Tout est ici » et « Période Camille ».

Écrits tous les deux dans un style qu'on pourrait qualifier de « néo-classique » où la richesse du vocabulaire, la hauteur de ton et la musicalité vont de pair avec une très moderne fluidité, un certain « dépouillement scripturaire » venant servir la « charge émotive »³, le roman et le recueil se présentent aussi tous deux avant tout au lecteur à travers un prisme pictural qui n'a rien de fortuit. Les illustrations de couvertures élues par les auteurs, à une vingtaine d'années d'intervalle, témoignent déjà, en effet, d'une troublante complicité d'imaginaires spatiaux où, nous le verrons, les marines occupent une place centrale.

Pour *Cet imperceptible mouvement* – lauréat du Prix littéraire du Gouverneur général du Conseil des Arts du Canada en 1997 – Aude a choisi un détail du tableau de Pierre Puvis de Chavannes intitulé « Jeunes filles au bord de la mer ». Effaçant ses deux compagnes, la reproduction isole une silhouette debout, de dos, demi-nue et drapée des hanches jusqu'aux pieds dans une sorte d'intemporelle toge de couleur pâle, lissant sa très longue chevelure face à une mer aussi calme qu'elle. Celle de *La Loge de mer* – présente quant à elle une reproduction de la toile d'Edvard Munch intitulée « Mélancolie », réalisée juste deux ans plus tard : un homme assis sur une plage, de profil, le visage tourné vers une mer très calme là aussi, mais les yeux baissés, semble-t-il. Le personnage féminin incarne plutôt la grâce et le personnage masculin l'accablement, ne serait-ce que par la position respective de leurs bras et de leur tête – fluide élançement vers le haut de la claire jeune fille de Puvis de Chavannes qui maintient à deux mains la moitié de sa chevelure blond vénitien relevée vers la droite ; affaissement et prostration du personnage masculin de Munch, brun et tout de noir vêtu, menton reposant dans la main droite et manifestement plus absorbé par de sombres pensées que par le paysage vers lequel son corps est pourtant tourné. Au-delà de ces différences, Aude et Jean-Yves Laurichesse ont bien choisi tous deux de confronter d'abord leurs lecteurs à une huile sur toile, entre symbolisme et expressionnisme, représentant un être solitaire face à un paysage marin dépouillé. Celle de Puvis de Chavannes est encore rapprochée de celle de Munch par le cadrage qui écarte deux des

¹ Jean-Yves Laurichesse, *La Loge de mer*, Bazas, éditions Le temps qu'il fait, 2015. Cet ouvrage sera désormais désigné par les initiales LM.

² Aude (alias Claudette Charbonneau-Tissot), *Cet imperceptible mouvement*, XYZ éditeur, Romanichels de poche, Québec, 1997. Cet ouvrage, dans cette édition, sera désormais désigné par les initiales CIM.

³ Voir la recension de *Cet imperceptible mouvement* par Michel Lord, *Lettres québécoises*, n°87, automne 1997.

trois jeunes filles, mais aussi par le rétrécissement – volontaire ? – de la gamme chromatique par rapport à l'original : une tache blanche exceptée, ce sont les ocres, les fauves et les violets qui dominent très nettement, du coup, dans les paysages des deux couvertures. Par ces choix de cadrage et de colorisation, l'atmosphère du tableau de Puvis de Chavannes est d'ailleurs subtilement tirée, elle aussi, vers la mélancolie.

Dans les deux toiles élues, la place de l'élément aquatique est si prégnante que l'on pourrait légitimement s'attendre à ce que le recueil de nouvelles et le roman traitent d'histoires en extérieur, rythmées par les jeux du ciel et de la mer. Rien ne s'y oppose a priori dans les titres, tous deux assez énigmatiques. Nous découvrirons plus loin que celui d'Aude est le début d'une expression qui servira de titre à la dernière nouvelle du recueil : « Cet imperceptible mouvement que l'on appelle la vie », tandis que celui du roman de Jean-Yves Laurichesse renvoie à un élément d'architecture gothique assez peu connu car peu répandu : une loge de mer est en effet une construction catalane⁴ abritant en priorité le tribunal maritime. Or, dans les trois textes qui nous intéressent plus particulièrement ici, on part au contraire d'un lieu précis, terrestre, petit et clairement délimité ; quasi ou tout à fait un huis clos.

Dans le dernier roman de Jean-Yves Laurichesse – l'auteur n'en fait pas mystère – ce lieu est Perpignan. Même si la ville n'est pas nommée, le lecteur est en mesure de l'identifier grâce à toute une série d'indications réalistes : il s'agit, en effet, de « la dernière ville d'une certaine importance » « avant la frontière » (*LM*, 14) en descendant vers le Sud de la France, ponctuée de platanes, d'oliviers et de fontaines, où l'on trouve, entre autres, un campanile de fer, un entrelacs de ruelles médiévales, un ancien palais fortifié, une bibliothèque municipale à laquelle donne accès un « escalier monumental de marbre rouge et de fer forgé » (19), un quartier gitan, une loge de mer donnant sur une place dallée de marbre, et un musée contenant un certain retable du XV^e siècle. Après la brève analepse retraçant son voyage en train de nuit depuis des régions plus septentrionales⁵, c'est justement entre les murs de ce musée que le lecteur fait la connaissance du personnage masculin qui, sans être narrateur, monopolisera la focalisation interne. Jusqu'à la troisième et dernière partie du roman, Hermann ne ressortira pas de la ville, ni même, d'une certaine manière, du musée Hyacinthe Rigaud, la prédelle du retable de la Trinité ayant exercé sur lui une « attraction » (11) dont sa sensibilité esthétique est loin de pouvoir seule rendre compte : « S'étant avancé pour mieux voir, Hermann sympathisait avec les voyageurs affrontant la tempête pendant qu'à terre la vie continuait, indifférente à leur péril. » (12).

La nouvelle « Tout est ici » d'Aude commence quant à elle par l'évocation d'une atmosphère de claustration et de privation particulièrement oppressante, régnant dans un lieu moins clairement facile à situer. La narration y est prise en charge par un homme assez jeune, père d'un petit garçon mais séparé de lui depuis un certain temps déjà et qu'il ne semble guère avoir l'espoir de retrouver un jour : interné psychiatrique, condamné de droit commun, détenu politique ? Le texte n'en dira jamais plus long, le mot « prison » et ses dérivés étant même soigneusement esquivés et toutes précisions pouvant contribuer à la localisation étant remplacées, comme dans le titre, par des déictiques, des articles définis ou des démonstratifs renvoyant à des référents inconnus du lecteur. Il s'agit en tout cas d'un lieu hermétiquement clos, dont les « occupants » (*CIM*, 11), loin d'être l'objet de soin, sont continuellement exposés à une promiscuité et

⁴ On en dénombre quatre. L'une se trouve à Perpignan ; les trois autres en Catalogne espagnole : à Barcelone, Valence et Palma de Majorque.

⁵ La graphie de son prénom évoque une origine germanique, mais en l'occurrence, nous l'apprendrons plus loin, le peintre fuit un passé parisien.

à un défaut d'hygiène paroxystiques⁶ qui constituent autant d'agressions pour des yeux, des oreilles et des nez déjà frustrés de tout plaisir et de toute beauté :

L'éclairage jaunâtre provient de trois ampoules nues fixées au plafond.

Le soir, pour lire ou écrire comme j'aime le faire, il faut avoir été placé assez près de l'une de ces sources lumineuses. Les premiers jours après mon arrivée, j'ai tenté de négocier mon déplacement à fort prix, six cigarettes, avec des personnes bénéficiant de la maigre lumière. Ces tentatives ont eu pour seul résultat qu'on s'est rapidement emparé de mes cigarettes, sans contrepartie.

Mon lit est aussi éloigné de la seule petite ouverture par laquelle un peu d'air nous parvient. Le matelas, recouvert d'un couil bleu et blanc à l'origine, est tellement maculé de taches qu'il en est devenu ocre. [...] Il n'y a ni draps ni oreiller. Seulement une couverture grise mangée par les mites et souillée, elle aussi. Je m'endors toujours sur le dos pour essayer d'éviter le contact avec l'étoffe, mais je me réveille fréquemment sur le côté, la joue, une aile du nez et une partie de la bouche collées à la toile.

Ici j'ai regretté longtemps d'être doté de sens. (CIM, 11-12)

C'est dans une autre sorte de huis-clos que nous entraîne la nouvelle titrée « Période Camille » : le personnage principal – non narrateur mais monopolisant la focalisation interne – est un peintre, comme l'Hermann de *La Loge de mer*, et comme lui en proie à de noirs démons. Ayant acquis un grand manoir un an auparavant, Thomas a choisi de laisser le parc « dominé et dompté », voire « maté » (CIM, 43) par son ancien propriétaire se défaire de cette emprise et de cette organisation « géométrique » et revenir à un état semi-sauvage qui mêle jaillissement dru et sourd pourrissement :

Le gravier des allées a maintenant disparu en grande partie sous la mousse de thym et le lierre rampant. Les roses y poussent encore en abondance, mais elles sont plus petites. De nombreux plants sont morts et de mauvaises herbes s'emmêlent étroitement à ceux qui restent. La peinture blanche des pergolas et des tonnelles s'écaille par endroits. [...]

Des feuilles et des branches couvrent le fond glauque des étangs, et le mortier des murets les plus exposés aux intempéries s'effrite. Le manoir se fond peu à peu à la forêt environnante jusqu'à en prendre les teintes et les odeurs. (CIM, 43-44)

Dans un geste symétrique dans son excès, mais a priori diamétralement opposé, l'intérieur du manoir a été, quant à lui, entièrement vidé, nettoyé et blanchi « comme si ses occupants avaient été décimés par la peste bubonique » (46), et c'est dans la pièce la plus haute de la bâtisse que Thomas a entrepris une œuvre picturale autrement plus ambitieuse, qui tient, nous le verrons, du travail de deuil et de la quête alchimique.

La mer ne semble donc a priori avoir de vraie place dans aucun des trois cadres : une quinzaine de kilomètres séparent Perpignan de la Méditerranée et Thomas, absorbé par sa quête picturale et cathartique, vit presque aussi reclus que le narrateur de « Tout est ici », à mille lieues d'une grève telle que Puvis de Chavanes et Munch la représentent.

Dans *La Loge de mer*, Hermann a tout de même la liberté d'arpenter la ville, et il ne s'en prive pas. Il est loisible au lecteur de le suivre dans des déambulations qui le mènent de son hôtel jusqu'au musée, à un restaurant en terrasse, à l'appartement d'Elena, à une salle de cinéma, à la loge de mer ou à la bibliothèque. Mais cette liberté semble illusoire tant il donne l'impression de tourner en rond, comme il en prend lui-même conscience après coup, « dans le labyrinthe de la vieille ville et cet autre labyrinthe intérieur dans lequel il n'avait cessé de s'enfoncer » (LM, 101). Toutefois, avant même d'être obligé de quitter précipitamment la ville pour se réfugier dans un petit port d'où il a effectivement, enfin, vue sur la mer, Hermann semble vivre, au cœur de la ville terrestre, dans deux espaces parallèles. L'étymologie du mot « retable » – *retro tabula altaris* – vient à l'esprit ici tant la vision de la prédelle semble prêter à la ville une sorte de double-fond, Hermann ne cessant en vérité de glisser d'un plan à

⁶ On pense au film *Hanger* du réalisateur britannique Steve McQueen (II), témoignant des dégradantes conditions de détention, en 1981, des membres de l'IRA dans le quartier H de la prison de Long Kesh.

l'autre par ces immatérielles portes que sont les œuvres d'art et le rêve : « Il eut brusquement le désir de passer la porte comme on entrerait dans un tableau. » (17). Les lieux se trouvent ainsi comme stratifiés, et le Perpignan actuel redoublé d'une cité intemporelle, au péril de la mer. Le passage de l'un à l'autre de ces « chronotopes⁷ » s'effectue le plus souvent à la manière fluide, d'un fondu enchaîné cinématographique :

Peu à peu le sommeil le gagnait et il ne sentit pas le moment où il entra dans la ville.

La mer baignait toujours ses murs, mais elle avait pris l'apparence du petit port italien du film. Il allait s'asseoir tout au bout du quai et regardait le soir tomber sur la mer. Il voyait au loin un navire à voile blanche qui semblait en difficulté sous un amoncellement de nuages noirs. (LM, 42-43)

Mais il arrive aussi qu'il se fasse plus brutal : « Il n'était pas loin de midi. Ils se perdirent dans la foule insouciant et Hermann eut l'impression de tomber de la lune. » (LM, 79). C'est à la fin d'un poème des *Illuminations* qu'on pense ici : « L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois. Au réveil il était midi⁸. » Le poème rimbaldien tout entier peut d'ailleurs se trouver convoqué par les pages de *La Loge de mer*⁹, « front des palais », « camps d'ombres », « quais de marbre » et périlleuse entreprise de dévoilement se « réveillant » dans la mémoire du lecteur au contact des errances, songes et rêveries d'Hermann, à l'image des « haleines vives et tièdes » dans « Aube ». Au-delà d'un film d'Antonioni évoqué dans le roman avec suffisamment de précision pour être identifié, un autre univers cinématographique, celui de « Mulholland drive » peut aussi venir à l'esprit. Le roman de Jean-Yves Laurichesse et le film de David Lynch ont en effet en commun une atmosphère alternant aérienne légèreté et angoissante sensation de chute, et d'incessants glissements entre rêve et réalité, d'où résulte une véritable indécidabilité : « *a love story in the city of dreams* », selon la formule du réalisateur lui-même. Et, du côté pictural, plus encore peut-être qu'à Edvard Munch malgré le choix de couverture, on pense souvent aussi à l'envoûtante étrangeté des tableaux de Paul Delvaux, et à celui titré « Les ombres », en particulier.

Dans les nouvelles « Tout est ici » et « Période Camille », qui accueillent elles aussi une forme de surréalité, les personnages déambulent également dans plusieurs dimensions spatiales, l'imagination, l'art et le rêve produisant d'autres espaces qui semblent prolonger les lieux concrets ou venir s'y superposer. On pense ici à Breton et à sa façon de considérer les rêves eux-mêmes comme des sortes d'œuvres d'art. Et Hermann semble d'ailleurs se souvenir de *Nadja* :

Il avait lu autrefois un livre dans lequel il était question d'une secrète communication entre le monde de la veille et celui du sommeil. Ce livre l'avait assez profondément impressionné, tout en lui paraissant très loin de la vie ordinaire. Il l'avait lu comme une sorte de fable. À présent il lui tendait une clé d'or. (LM, 44)

Comme les rêves selon Freud, ceux qui poursuivent Hermann et Thomas semblent à même de ramener à la surface un événement traumatique enfoui. Si le douloureux secret qui a chassé Hermann de Paris, lui faisant, d'un même geste, abandonner son art et ses raisons de vivre, est une rupture amoureuse, c'est le secret d'une mort violente qui hante Thomas, Enric et Elena. Sans que rien de tel ne soit expressément dit, le lecteur finit en effet par comprendre que Thomas revient sur les lieux d'un crime : la maison où sa sœur a été assassinée six ans auparavant par son compagnon lors d'un déchaînement de violence dont au moins cinq autres personnes ont été elles aussi victimes. Depuis un an déjà, il s'acharne à peindre la scène du massacre, tentant d'atteindre un équilibre si fragile qu'il semble hors d'atteinte. Il s'agit en effet d'inscrire Camille dans la toile de

⁷ Cf. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1997 [1978], p. 237.

⁸ Arthur Rimbaud, « Aube », *Illuminations*.

⁹ Tout particulièrement lors de la promenade matinale et « rêveu[se] » d'Hermann, p.17.

manière enfin supportable, mais sans pour autant que les écrans interposés entre l'horreur et le spectateur en viennent à brouiller la lisibilité de la scène :

La première fois, la toile était occupée par six corps massacrés, tombés sur le tapis indien près du foyer du grand salon. Le marbre vert de la cheminée, où Thomas avait reproduit minutieusement les entrelacs de pivoinés et de chèvrefeuille, était éclaboussé de sang comme les murs avoisinants. La surimpression avait commencé par un détail anodin, une petite plante qui semblait s'être introduite par l'une des fenêtres brisées pendant la tuerie. Mais elle s'était mise à grandir et d'autres étaient apparues par l'ouverture de l'âtre et sous la porte. Elles avaient proliféré jusqu'à envahir chaque millimètre de la toile. On y voit maintenant une jungle luxuriante où il serait [...] tout à fait téméraire de pénétrer. (*CIM*, 47-48)

Hermann, de son côté, est fasciné par le violent contraste entre deux scènes représentées comme simultanées dans la prédelle du retable de la Trinité : à gauche, une mer déchaînée menaçant d'engloutissement un navire à voile blanche, et, à l'autre bout de la toile du côté droit, une loge de mer, d'allure plus vénitienne que perpignanaise dans la mesure où elle donne sur un quai aux abords duquel la mer a perdu à ce point toute agressivité qu'on dirait un autre élément. L'activité quotidienne y suit son cours de manière aussi paisible – et donc aussi choquante pour la sensibilité d'un spectateur en empathie avec une scène de perte – que dans « La Chute d'Icare » de Bruegel :

La scène lui paraissait plus émouvante que la gloire céleste dont elle n'était pourtant que l'ombre fugace, et, s'il devinait l'intention religieuse du peintre, son sentiment le ramenait toujours à ces flots mouvants, à cette ville minérale, au drame qui entre les deux se jouait. Sans doute une si haute protection promettait-elle aux voyageurs de rentrer saufs au port. Le vent gonflait la voile blanche et poussait le navire vers la terre [...]. Mais il ne pouvait s'empêcher d'imaginer qu'un vent contraire le repoussât au large, que les prières des petits hommes serrés au creux du navire fussent déçues, le navire peut-être englouti par la profondeur verte et remuante [...]. La protection divine, bien que manifestée pleinement par la composition du retable, ne lui apparaissait pas une garantie suffisante. (*LM*, 12-13)

À lire ce descriptif, le lecteur a l'impression d'assister à une autre surimpression : sur la scène de la prédelle médiévale, Hermann semble projeter celle de la célèbre estampe « La grande vague de Kanagawa » publiée par Hokusai en 1830 et bien plus propre à susciter l'empathie angoissée du spectateur. Traitant un sujet voisin, le peintre japonais a en effet donné aux pêcheurs des attitudes corporelles plus nettement lisibles et des visages comme déstructurés et blanchis par la terreur, la mer n'est pas seulement agitée mais comme soulevée par un tsunami, la proue des fines barges est tournée vers la vague géante, toute proche, et non vers le port, et le Mont Fuji à l'horizon figure une bien plus ambivalente divinité, sa ressemblance avec une seconde vague ne manquant pas d'induire un malaise malgré sa majestueuse beauté.

Surimpression d'une autre œuvre d'art, mais aussi, peut-être transmission de pensées, souvenirs et fantasmes angoissés : nous apprendrons en effet plus loin que c'est la colère marine qui a causé la mort des parents d'Elena et Enric, « vingt ans plus tôt dans le naufrage d'un navire de croisière, au large des côtes italiennes » (*LM*, 61) : en raison de son intérêt pour la jeune bibliothécaire mais aussi et surtout de son propre vide intérieur conjoncturel, Hermann s'est retrouvé comme piégé par le deuil des deux orphelins auquel tout le renvoie obscurément : le retable gothique vu dès son arrivée dans la ville, mais aussi deux des quatre courts-métrages d'Antonioni – regroupés sous un titre lui-même plein d'échos évocateurs pour le lecteur de *La Loge de mer* : *Par-delà les nuages* – qu'il y visionne ensuite par deux fois au cinéma. Ses rêveries diurnes et ses rêves nocturnes, où ces deux œuvres d'art, et la mer, font sans cesse retour, viennent tisser tout un réseau serré de correspondances :

Il resta un moment allongé dans le climat de son rêve, troublé que le retable contemplé la veille se fût ainsi introduit dans sa vie nocturne. Il tenta de retourner dans la ville par-delà la barrière du réveil pour en

retrouver certains détails, alors même qu'elle commençait à se dissiper dans sa mémoire comme dans une brume venue de la mer. (*LM*, 16)

Et brusquement, alors qu'il repassait sans l'avoir cherché devant la loge de mer, il comprit qu'une même image le poursuivait depuis son arrivée [...] et qu'il venait de la rencontrer à nouveau sur cet écran où se projetait le rêve d'un vieil artiste battant une dernière fois, comme des cartes, les images qui avaient hanté sa vie. (*LM*, 30-31)

Dans le roman de Jean-Yves Laurichesse comme dans les nouvelles d'Aude, les lieux réels, concrets sont ainsi habités par une sourde menace, en grande partie héritée d'un passé plus ou moins lointain et plus ou moins occulté, doublée d'une attraction qui tient de l'appel de sirène. Il s'agit de lieux récemment investis, où les hommes dont nous partageons la focalisation ne peuvent en aucune manière se sentir « chez [eux] » (*CIM*, 12), d'autant qu'ils n'ont pratiquement rien apporté avec eux d'une existence précédente, de lieux antérieurs et différents. Quels qu'ils aient pu être, quelque rôle qu'ils aient pu jouer dans la formation du personnage focal et dans sa situation actuelle, ces lieux « d'avant » seront d'ailleurs laissés définitivement dans l'ombre pour le lecteur, comme ils ont été – de gré ou de force – laissés à jamais en arrière par le personnage. Quant aux lieux nouvellement investis, ils sont à la fois anonymes et typés, solidement ancrés dans un présent contemporain du lecteur, hantés par un traumatisme ancien et ponctués par des « signes » (*LM*, 31) et « signaux mystérieux » (74) tirant aussi vers l'avant. L'incipit de *La Loge de mer* avec ces « paysages traversés qui amassaient leur épaisseur d'ombre entre hier et demain » (11) – élégante analepse revenant sur le voyage d'Hermann en train de nuit – a d'ailleurs déjà simultanément des accents de prolepse.

Arrivant dans un nouveau lieu, le personnage focal se trouve d'abord soumis, dans les trois récits, à une violence qui peut aller jusqu'à prendre la forme très concrète d'un revolver ; dans les trois rôles le spectre de la folie et de « la tentation du désespoir¹⁰ ». Le narrateur de « Tout est ici » en vient ainsi à se « rouler frénétiquement dans son lit » (*CIM*, 14), et, désespérant de trouver une quelconque issue, à se dire « qu'il va[ut] mieux en finir » (19). Le reclus du manoir de « Période Camille », comme possédé, ne cesse de peindre le corps et le visage de sa sœur pour les recouvrir ensuite, comme malgré lui, de sable ou de peinture :

Thomas ensanglante peu à peu la toile, souillant à regret le teint blême et brouillant le regard. Mais il ne s'arrêtera pas avant que quelque chose en lui marque la fin. Il se peut que le rouge vermillon qui se superpose dévore irrémédiablement son support, le détruit et ne laisse à la surface qu'une œuvre plane et sans mystère pour celui qui ne sait rien du drame qui se jouera quand même sans fin au-dessous. (*CIM*, 47)

Quant à Hermann, il est lui aussi – terrible expression – « à court de désir » (*LM*, 25), ayant perdu jusqu'au « goût du mystère » (41) avec l'élan vital et l'espérance : « Il n'en attendait aucun plaisir, à peine une distraction passagère. » (11). Il semble en outre par moments sujet à des hallucinations, peuplant la loge de mer d'un « bruissement d'ombres » (32), entendant « la rumeur lointaine de leurs palabres » (18) ressuscitées comme dans le troublant épisode des « paroles gelées » du Quart livre, et ajoutant des mouvements et des présences à la prédelle :

Il fut frappé par la disproportion entre la mer, la terre et le ciel. La mer envahissait les trois quarts de l'espace. Quand on fixait la masse d'un vert profond, dont le mouvement puissant était rendu par le bossellement des vagues crêtées d'écume, le tableau semblait s'animer et l'on était comme pris de vertige. (*LM*, 88-89)

¹⁰ Titre d'une partie de *Sous le soleil de Satan* de Bernanos.

Mais ce qui le frappait le plus, c'était cette mer que le peintre avait conduite presque jusqu'au pied de l'édifice. Il repensa au petit port italien du film, aux jeux de la pierre et de l'eau dans la rumeur des vagues, sous le ciel tourmenté. C'est alors qu'il crut distinguer de l'autre côté du chenal, au pied du château, l'ombre d'Elena. Immobile tout au bout du quai, elle regardait vers le large. Elle était d'ailleurs à peine une ombre, plutôt une sorte de filigrane. (*LM*, 90)

Or – coïncidence des plus frappantes qui signe vraiment, à notre sens, une parenté d'imaginaires – le danger mortel mais aussi la réparation ultime semblent, dans les trois textes, venir d'une inondation marine fantasmée depuis un lieu pourtant édifié loin dans les terres. Le narrateur de « Tout est ici » a d'abord l'impression qu'il ne survivra pas à des nuits où, en raison de l'état de son sommier et d'un murmure omniprésent – « il vient de partout, c'est dans l'air, une vibration qui nous pénètre par chaque pore de la peau » (*CIM*, 14) – il se sent glisser « comme au fond d'un canyon » (12) avant d'y être submergé et étouffé. Dans « Période Camille », Thomas, pinceaux en mains, est régulièrement pris d'une sorte de transe à la Pollock, et lorsqu'il revient à lui c'est pour voir son travail de plusieurs semaines, voire de plusieurs mois, menacé d'« engloutissement » (44) :

On dirait une fresque très ancienne où de l'eau suintant des murs aurait délavé peu à peu les couleurs initiales et ajouté des taches de vert-de-gris, de rouille et d'anthracite. [...] Les champs magnétiques de la composition première ne sont plus perçus directement, mais ils percent la toile par endroits comme des rayons mortels mal contenus. Une rencontre fatale a lieu derrière un mur d'eau de mer. (*CIM*, 45-46)

Tout se passe comme si, dans les trois récits, il s'agissait de se rapprocher de la mer, car s'en tenir éloigné reviendrait à ne pas regarder en face les blessures subies, et donc risquer de n'en jamais guérir. S'approcher donc, et même se laisser recouvrir par ses flots cathartiques, sans toutefois y sombrer ni s'y perdre.

Dans un entre-deux qui semble correspondre au temps d'un deuil à faire, c'est un travail de conversion alchimiste et d'inversion des signes qui s'effectue sous les yeux du lecteur dans les trois récits :

Il faut beaucoup de temps pour apprivoiser ces ondes qui s'incorporent à nous contre notre gré. Il faut apprendre à les reprogrammer pour briser leur effet destructeur. [...] J'ai mis des mois à opérer le renversement. À présent, des sondeurs sous-marins à ultrasons circulent dans mes veines et purifient mon sang vingt-quatre heures sur vingt-quatre. (*CIM*, 14-15)

L'expression « Période Camille » le suggère déjà, il faudra bien plus d'une toile pour que Thomas ait le sentiment d'atteindre « au port », pour reprendre le titre de la dernière partie de *La Loge de mer*. Notons au passage qu'« Ultimo puerto » est d'ailleurs le titre d'une autre nouvelle du recueil d'Aude qui n'est pas non plus sans présenter des échos avec le roman de Jean-Yves Laurichesse, comme en témoigne exemplairement telle phrase : « Cette absence ravive en lui le mal qu'il tente de noyer depuis qu'il est parti, cap au sud, pour s'enfoncer dans l'oubli. » (*CIM*, 104). Dans les trois récits qui nous intéressent plus particulièrement ici, le schéma général semble en tout cas être identique : nécessité, malgré la menace mortelle qu'elle peut constituer, d'une immersion cathartique, puis arrivée au port, miraculeuse. À l'instar de *La Loge de mer*, chaque nouvelle du recueil d'Aude s'attache ainsi à un être comme mutilé, coupé de ses valeurs, compétences et repères. Rejetant le temps du séisme en amont par les analepses et celui d'une possible guérison dans les incertitudes du hors-texte, elle privilégie un entre-deux, temps d'oscillation et de réajustement nécessaire au personnage pour une humble victoire : se couler tout entier dans un instant... et le laisser couler :

Il était donc possible de vivre dans la pure légèreté de l'être, la grâce du présent. Il était bouleversé par cet échange de regard si étranger au trouble des passions, des douleurs, des deuils. (*LM*, 100)

Et ça finit par revenir, cette pure candeur qu'il faut pour consentir à l'éphémère, comme un artiste qui dessinerait longuement sur le sable, à marée basse, ses œuvres les plus sublimes que la marée montante lécherait ensuite lentement. (*CIM*, 95)

Apaisement et acquiescement, tels semblent les maîtres-mots que mettent en exergue la fin des trois textes. Hermann semble même, d'une certaine façon, réussir à faire coïncider un paysage onirique enfin soustrait au tourment et un lieu concret d'établissement :

Hermann consacra les jours qui suivirent à chercher un appartement dans le petit port où il avait décidé de s'établir. [...] Tout revenait finalement à cette ligne qui coupait en deux la prédelle du retable, séparant les eaux agitées des eaux calmes. Il espérait à présent pouvoir vivre en paix avec lui-même, et le petit appartement aux murs blancs dont la fenêtre ouvrait sur les toits et la mer lui avait donné l'avant-goût de cette paix. (*LM*, 124)

Dans le recueil d'Aude, l'investissement du havre de beauté tranquille ne se fait, en revanche, que par la pensée. Mais la nouvelliste accorde un tel pouvoir à la volonté et à l'inventivité que le lecteur peut imaginer sans impression d'insurmontable hiatus une rencontre entre Hermann et le narrateur de « Tout est ici » quelque part entre « les marches de pierre » du port où l'un va s'asseoir dans la dernière phrase et la « large batture » (*CIM*, 15) où l'autre viendrait « caress[er] doucement le cheval et l'oiseau » (20).

Changer le plomb en or et la condition humaine en quelque chose de supportable peut se révéler à la portée de la volonté, du talent, de l'imaginaire humains : c'est ce que semblent suggérer *Cet imperceptible mouvement* et *La Loge de mer*. Il n'est d'ailleurs pas interdit, dans le titre « Tout est ici », de lire le déictique, bien au-delà de la sordide bâtisse où est enfermé le narrateur, comme une désignation de l'ici-bas des hommes. Et c'est bien en dernière instance la condition humaine que représente aussi le navire de la prédelle aux yeux d'Hermann :

Il n'avait jamais beaucoup aimé les romans policiers [...]. Leurs énigmes étaient toujours résolues quand la réalité lui semblait plus incertaine. Ni victimes, ni coupables, ni justiciers. Seulement des hommes embarqués sur un navire et qui, dans la tempête, tournaient vainement leur visage vers le ciel. (*LM*, 47)

Si « tout est ici », il n'y a rien à attendre d'un ciel d'ailleurs chargés de fort sombres nuées ; l'homme ne peut compter que sur la vertu du temps et sur ses propres forces. Mais les trois récits nous disent que ces forces sont loin d'être aussi débiles qu'il en a parfois l'impression, qu'elles l'élèvent même parfois bien plus haut que le peu crédible secours céleste de la prédelle, tiré vers le grotesque par le regard d'Hermann :

Il y avait quelque chose de naïvement disproportionné [...] dans le grand saint Nicolas les bénissant depuis son nuage boursoufflé, si roidement penché sur eux qu'il semblait près de tomber dans la mer, déséquilibré par le poids de sa mitre et de son auréole. (*LM*, 89)

Symétriquement, par la seule force de leur solidarité et de leur inventivité, les reclus de « Tout est ici » touchent en revanche au sublime :

J'ai maintenant assez de force pour exécuter quelques-uns des mouvements de tai-chi que les plus anciens font religieusement tous les matins, au pied de leur lit, dans l'allée centrale. Avant que je puisse me joindre à eux, je les ai longuement observés, fascinée, et je tendais l'oreille pour bien entendre ce qu'ils murmuraient en déplaçant lentement un bras ou une jambe [...]. *Effleure la queue de la grue. Caresse l'encolure du cheval*. L'insalubre baraque se transformait alors en large batture et en vert pâturage. Je connais maintenant presque toutes les formules et parfois il m'arrive de murmurer l'une d'elles pendant le jour ou la soirée, alors que nous ne faisons pas les mouvements. Quelqu'un d'autre

prend alors le relais, puis un autre et c'est comme un ruban sonore qui se déroule d'un bout à l'autre de la pièce et reste suspendu dans les airs comme une guirlande de fête. (*CIM*, 15)

Quelques gestes, quelques formules, une pincée de cartes bricolées avec les moyens du bord et circulant de main en main suffisent à combler tous les sens et à déployer un espace en forme de promesse :

Au premier coup d'œil je n'ai pas su ce que représentait la dernière. La moitié gauche est bleu azur ; la droite vert émeraude. Il fait tourner la carte pour y découvrir une mer calme, à l'infini, chargée d'odeurs salines et de longs cris d'oiseaux. (*CIM*, 19)

Quant à Thomas, c'est de la plus artistique des manières qu'il remporte la victoire, sortant par le haut du cycle Camille, ce cercle infernal qui l'enfermait depuis des mois dans le doute, l'angoisse et la souffrance :

Le rouge n'a pas dévoré la femme, malgré les apparences. Il s'en est fallu de peu, mais Camille est là, cachée, comme un plongeur dissimulé derrière un récif, attendant que le danger s'éloigne pour remonter à la surface. (*CIM*, 48)

« Sur le seuil de la porte, Thomas se retourne une dernière fois avant de sortir. La lumière du dehors miroite sur la peinture encore fraîche et y dessine des formes qui attirent son attention.

Thomas revient vers la toile et examine ces reflets un long moment.

Il reprend alors ses pinceaux et se met à peindre ces miroitements et ses lignes qui y apparaissent. Le jour tombe, mais la toile s'éclaire peu à peu de l'intérieur.

Au fil des heures, de grandes plages argentées et dorées émergent.

Puis doucement, le visage apaisé de Camille revient de très loin en lui et s'inscrit sur la toile, dans la lumière transfigurante. (*CIM*, 49)

Dans les trois récits, la fin de la révolte et du deuil retourne le signe marin, substituant aux glauques abîmes qui se creusaient sans cesse dans des lieux demeurés étrangers des plages argentées vers lesquelles « remonter », les marches de pierre d'un petit port où venir s'asseoir paisiblement le soir, et toute l'étendue salubre et nacrée d'une batture¹¹ où s'ébattre au moins en pensée.

Sylvie VIGNES
Université Toulouse-Jean Jaurès

¹¹ Québécoisisme pour désigner un estran, cette partie du littoral située entre les limites extrêmes des plus hautes et des plus basses marées.