

Le savoir rhétorique

Textes auto-possibles de Maryline Desbiolles
et Luc Lang

Pour savoir ce que la littérature fait savoir, et comment elle le fait, *en tant que* littérature, j'ai choisi de m'intéresser à deux écrivains contemporains : l'un et l'autre écrivent aujourd'hui, ont une œuvre en cours ; et ils sont de la même génération, ils sont nés à la fin des années cinquante. Il s'agit d'une part de Maryline Desbiolles, qui a fait paraître, principalement au Seuil, dans la collection « Fiction & compagnie », une dizaine de brefs romans, mais aussi une série de *Vies – vies* de peintres par exemple (Jean-Pierre Pincemin, Félix Vallotton), ou encore de gens ordinaires (dans *C'est pourtant pas la guerre*) ; et d'autre part de Luc Lang, dont les romans (une dizaine également) ont paru chez Gallimard d'abord, puis chez Stock, et qui est l'auteur aussi d'essais sur l'art et la littérature (ainsi *Délict de fiction*, paru en 2011).

Dans ces œuvres, je vais m'intéresser au fait de la répétition ; c'est-à-dire aux récurrences qui les marquent et les caractérisent singulièrement, mais aussi, de façon plus radicale, aux répétitions littérales par quoi elles semblent vouloir revenir sur leurs pas ; on assiste ainsi à une augmentation sensible du taux de redondance qui parfois, lorsque la littéralité de la répétition devient très visible, confine presque à la provocation. Pour établir et explorer le fait de ces répétitions, j'adopterai successivement les deux perspectives définies par Michel Charles dans son *Introduction à l'étude des textes*¹,

1. — Seuil, coll. « Poétique », 1995. Proposé d'abord dans *L'Arbre et la source* (1985), le « grand choix » (p. 15) entre rhétorique et herméneutique est ici développé et prolongé par les notions nouvelles de « texte possible » et de « texte

soit d'une part, la perspective du Commentaire qui va, régressive-ment, de l'œuvre à son interprétation ; et d'autre part la perspective poétique, ou rhétorique, qui se place dans le moment de l'*inventio*, dans le mouvement tâtonnant de la volonté auctoriale, la répétition n'étant plus considérée alors comme la trace, à interpréter, d'une obsession, mais plutôt comme un filon à suivre, le défilé des essais successifs, des variétés que rencontre l'auteur lorsqu'il part en quête de son exactitude.

On se souvient peut-être du cours de littérature que le narrateur, dans *La Prisonnière*, dispense à Albertine, tandis qu'il repense « à la monotonie des œuvres de Vinteuil » : « les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde² ». Par exemple, sous leurs noms divers, les femmes de Dostoïevski peuvent se ramener à une seule, toujours la même, « avec son visage mystérieux, dont la beauté avenante se change brusquement, comme si elle avait joué la comédie de la bonté, en une insolence terrible (bien qu'au fond il semble qu'elle soit plutôt bonne)³ ». À cause de cette sensibilité, sous les apparences de l'altérité, à ce qui revient et se ressemble, Georges Poulet a vu en Proust une figure tutélaire de la critique thématique.

Retenons l'idée de cette monotonie ; elle est le présupposé de l'attitude herméneutique, le moteur qui institue le savoir sur le texte propre au Commentaire. Chez Luc Lang, la prise du commentateur, ce sera ainsi une situation amoureuse typique, dont le scénario a été bien documenté par Freud dans *Pour introduire le narcissisme*⁴. Nous sommes alors en 1914. La théorie de la sexualité est à peu près au point, et les rôles distribués : castration pour l'homme, « penisneid » pour la femme. Mais voici le constat étrange que fait Freud, sans doute impressionné par la rencontre récente de Lou Andréas Salomé : il existe des femmes qui semblent ne manquer de rien, chez elles le besoin d'être aimées l'emporte sur celui d'aimer. Elles sont comme les chats, les grands fauves, les humoristes, dit Freud ; leur souveraineté est plénière et leur position narcissique, inattaquable. La fascination que ces femmes exercent sur les hommes est extrême, comme le malheur où elles les plongent... Les hommes qui s'en éprennent doutent d'être aimés d'elles, se plaignent de l'opacité mystérieuse qui leur est sans cesse opposée.

fantôme ».

2. — Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, tome 3, p. 877.

3. — *Ibid.*, p. 879.

4. — Voir Sigmund Freud, *Zur Einführung des Narzissmus*, in : *Studienausgabe*, III, Frankfurt, Fischer, 1982, p. 55-56.

Le premier roman de Luc Lang, *Voyage sur la ligne d'horizon*, place en son centre le portrait de Thérèse, une femme expansive, excessive, qui veut aimer tous les hommes : on la retrouve, à la fin du livre, dans la lumière des phares de voitures, qui danse dangereusement sur le terre-plein central de l'autoroute A 27. Pour son compagnon, Lu, ce spectacle extrême, qui lui signifie son exclusion, est insoutenable : « C'était la Thérèse d'un monde inconnu [...], l'étrangère de celle avec qui il vivait quotidiennement et presque normalement⁵ ». De même Thérèse aura-t-elle désespéré Émile, son autre vieil amoureux, qui sait la vanité de la passion exclusive qu'il lui porte. Mais ce n'est pas tout, car voici Francis Balin, le narrateur : lui aussi se voue au souvenir d'un amour d'adolescence médusant, d'un être de fuite, Claire. Francis (dont le second prénom est Émile...) est ainsi le double d'Émile – et le double d'un autre protagoniste encore du roman : le double d'André Val, comme ce dernier le lui explique lors d'un enterrement ; André a aujourd'hui la soixantaine, il a aimé Laure, la mère de Claire, comme Francis Balin, vingt-cinq ans plus tard, s'est épris de Claire. Pour André Val, Claire répète sa mère – l'une et l'autre sont isolées dans le retrait narcissique, dans « l'incompréhension de tous ceux qui les approchaient, qui tournaient autour d'[elles] plutôt, comme des insectes pris dans la lumière⁶ ».

Le deuxième roman de Luc Lang, *Liverpool marée haute*, reprend cette configuration, mais en déplace l'accent : c'est maintenant l'abandon, et la structure gémellaire, qui occupent le premier plan, sont mis en lumière. Suivons ainsi l'un des fils de ce roman (qui est complexe, en comporte plusieurs) : celui qui déroule l'enquête menée par le narrateur, Martin Finlay ; Martin cherche à connaître les raisons du suicide de sir Abel Manson, dont il a été brièvement le collaborateur. En interrogeant les proches du mort, les grandes lignes de son destin apparaissent progressivement : sir Abel a été quitté par sa femme, Julia ; de même Alice, la sœur cadette de Julia, a-t-elle abandonné son mari. À l'origine de la déréliction des deux couples, on trouve une cause dissolvante commune : Jason, le frère jumeau d'Abel, son double sombre. C'est Jason qui éloigne Alice de son mari, puis l'emmène en Afrique ; et si Julia quitte Abel, c'est de le voir progressivement mené à la perte par son frère jumeau. En somme, le voisinage de Jason exerce des effets comparables à l'aura des femmes narcissiques qui fascinèrent tant Freud. À son contact, tout ce qui tient symboliquement le monde se défait. Jason,

5. — Luc Lang, *Voyage sur la ligne d'horizon*, Gallimard [1988], « folio », 1999, p. 304.

6. — *Ibid.*, p. 123.

l'Africain, est l'homme de « l'abandon des paysages » : horizons, étagements, perspectives, tout cela, dans son sillage, se dissout dans la « présence extrême et enivrante des éléments et des êtres⁷ ».

Ainsi, l'entreprise de commenter l'œuvre de Luc Lang fait-elle émerger la récurrence d'un même scénario amoureux, qui non seulement revient de livre en livre, mais se redouble au sein de chaque livre en particulier. Si j'étais Charles Mauron, je ne manquerais pas de diagnostiquer dans cette insistance thématique le travail sourd et obsédant d'une compulsion de répétition – d'un « mythe personnel ». Ce faisant, j'accorderais un privilège massif à ce que Paul Ricoeur nomme la Passion de la nuit. Or les hommes ne sont pas seulement archéologiques, en proie à leur passé, à leur enfance ; ils sont téléologiques aussi, épigénétiques – soumis à ce que Ricoeur, par contraste, nomme la Loi du jour⁸. Cette double détermination vaut pour les écrivains aussi bien. Ceux-ci sont parlés – par la langue, l'idéologie, l'inconscient ; pour la culture du Commentaire, qui est avide de ces dessous, la cause est entendue. Mais aussi, et il ne faudrait pas l'oublier, les écrivains parlent, positivement : ils sont dans la conscience, la volonté et l'autorité de ce qu'ils font. Considérons le cas particulier des répétitions, qui m'occupent ici. Celles-ci sont peut-être un symptôme, mais encore – et c'est là l'hypothèse rhétorique, qui me paraît plus stimulante – elles résultent de la conscience de la virtualité inhérente à tout ce que l'on dit : « la pensée rhétorique est la conception du texte "réel" comme texte possible, comme choix fragile, toujours révisable⁹ » ; Michel Charles rejoint ainsi Robert Pinget, écrivain « rhétorique » s'il en fut, Pinget pour qui rien jamais n'est dit dès lors qu'on peut le dire autrement...

Ainsi m'est-il loisible de lire selon la Loi du jour (plutôt qu'en obéissant à la Passion de la nuit) le retour obsédant du scénario narcissique, lorsqu'il revient dans *Furies*, le troisième roman de Luc Lang. *Furies* est en effet écrit à partir des marges de *Voyage au bout de l'horizon*. Ce premier roman, j'y ai fait allusion, avait ouvert, le long de son axe principal, quelques pistes latérales, conduisant vers le passé des personnages. C'est ainsi qu'André Val était apparu, et l'histoire ancienne de son amour pour Laure, si semblable (cette histoire) aux amours malheureuses du narrateur. Or ce roman pos-

7. — Luc Lang, *La Fin des paysages*, Stock [2006], « folio », 2007, p. 342. Ce roman est la réécriture, près de 20 ans plus tard, de *Liverpool marée haute*. Voir Jean Kaempfer, « Devenir Africain. Luc Lang, *La Fin des paysages* » in : Lille, *Roman 20-50*, n°51, 2011, p. 141-149.

8. — Voir Paul Ricoeur, *Le Conflit des interprétations*, Seuil, 1969, « Le conscient et l'inconscient » p. 101-121 ; particulièrement p. 119.

9. — Michel Charles, *op. cit.*, p. 101.

sible – le roman d'André Val – laissé dans *Voyage au bout de l'horizon* à l'état virtuel, Luc Lang l'actualise dans *Furies*, dont l'action est située au début des années soixante-dix, vingt ans avant celle du *Voyage*... On revient en arrière. Val, qui est maintenant le narrateur, n'a plus soixante ans, mais quarante, il retrouve Laure, qui l'humilie, et se souvient de l'époque, au début des années cinquante, où s'est nouée sa passion destinale pour elle : « moi, scellé à la petite Laure et qui faisais les cent pas entre nos seize et nos vingt ans¹⁰ ». Et tandis que le voici quadragénaire, au milieu du chemin de sa vie, il assiste en voisin à l'*innamoramento* de Francis Balin, qui est en train de sceller, comme lui, mais sans le savoir encore, son enfermement dans les amours adolescentes. Mais ce que lui, Francis Balin, ne sait pas, le lecteur à l'inverse le sait très bien, puisqu'il a déjà eu l'occasion sept ans plus tôt, lisant *Voyage sur la ligne d'horizon*, de rencontrer ce héros une vingtaine d'années plus tard, tandis qu'il est devenu le double exact d'André Val !

Comme pour Balzac, avec son fameux retour des personnages, il n'y a pas pour Luc Lang de clôture du texte : le texte, « dans sa progression d'équilibres locaux en équilibres locaux par des crises ponctuelles, [...] abandonne un certain nombre de développements possibles, qui finissent par tisser autour de lui une multitude d'esquisses¹¹ ». C'est de quelques-unes de ces esquisses, éparses dans *Voyage sur la ligne d'horizon*, que *Furies* a pris acte, en les amplifiant et les variant. Car *Furies*, comme *Liverpool marée haute* d'ailleurs, est un texte polyphonique, où des récits tiers s'ajoutent à la voix du narrateur, réfractent la mélancolie des histoires racontées selon plusieurs versions. Et c'est ainsi que la répétition du malheur, la Passion de la nuit, s'inscrit dans la Loi du jour, dans la joie structurale des récits possibles, des esquisses qui se multiplient et se répondent. Nulle histoire, nul livre en effet, qui ne soient mobilisables vers de nouvelles configurations. À preuve, *L'Autoroute* (2014), le dernier roman de Luc Lang, qui est un *remake* – une compression à la César, dit son auteur – de *Voyage sur la ligne d'horizon*. L'histoire centrale, autour du personnage de Thérèse, s'y retrouve intégralement, mais les états mémoriels qui l'arc-boutaient, les références au passé de Francis Balin, d'André Val, ont été enlevés. C'est que *Furies*, venu entre-temps, les a rendus inutiles, a transformé la construction d'ensemble de l'œuvre ; *Voyage sur la ligne d'horizon* est désormais bâti sur le socle solide que lui offre *Furies* : *L'Autoroute* en prend acte, qui simplifie son hypotexte, se passe des contreforts.

10. — Luc Lang, *Furies*, Gallimard, 1995, p. 119.

11. — Michel Charles, *op. cit.*, p. 102.

Je laisse Luc Lang, provisoirement, en ce point où il renoue avec une pratique que l'on rencontrait parfois dans la littérature d'Ancien Régime : ainsi Corneille reprend-il en 1660 *L'Illusion* de 1636, l'ampute de quelques tirades, en refait de nombreux vers et lui donne un nouveau titre, *L'Illusion comique*. Je laisse donc Luc Lang pour en venir à la pratique de la répétition chez Maryline Desbiolles. Si j'étais un thématicien sagace, à la manière de Georges Poulet, j'aurais tôt fait de mettre au jour le point de récurrence de cette œuvre – son « mouvement premier »¹² – qui réside justement (cela tombe bien !) dans une prédilection marquée pour les mouvements premiers. Chez Maryline Desbiolles, par exemple, les histoires d'amour ne durent pas : elles se tiennent, et s'épuisent, dans la fraîcheur inaugurale de leur invention véhémence. Et l'état désirable de l'être, pour elle, est léger et dynamique : c'est ce qu'elle nomme *l'allant*, qui tranche avec la monotonie des jours, instaure la vivacité, la finesse, mais aussi la générosité et l'abondance ; et fait honte aux culs-serrés de toute espèce¹³.

Mais plus qu'à de telles insistances thématiques, qui essaient librement d'un livre à l'autre, je veux m'intéresser ici à un ensemble de reprises littérales de mêmes scènes, de mêmes situations. Ce bégaiement concerté concerne quelques textes surtout, qui s'isolent du reste de l'œuvre et y forment une série autonome, une suite qui gravite autour de l'ascendance maternelle, italienne, de Maryline Desbiolles ; c'est *Primo*, paru en 2005, qui l'inaugure ; le caractère autobiographique de ce roman est clairement signalé dans la quatrième de couverture : le sujet du livre, ce sera le « personnage de ma grand-mère italienne » ; le genre est donné aussi, c'est le récit d'enquête : il faudra aller voir sur place, consulter des archives, à Turin, à Annecy, pour reconstituer des drames anciens. Rien d'archéologique, pourtant, dans ce retour vers le passé familial. La dynamique de l'enquête, de la découverte prime ; ou, pour le dire avec les formules de Ricoeur, la loi diurne du genre l'emporte ici sur la passion nocturne du fait : « C'était un mouvement qui m'emportait, m'inventait, mes origines étaient au-devant de moi, et elles avaient éternellement le goût de la première fois. » (Je cite toujours la quatrième de couverture.) Dans *Primo*, cette énergie inchoative est apportée par la forme générique de l'investigation. D'autres structures portantes suivront, par exemple pour *La Scène* (2010), ce sera la théorie des ensembles. Ainsi, la série autobiogra-

12. — *Mouvements premiers*, c'était le titre d'études critiques offertes à Poulet et parues chez José Corti en 1972.

13. — Voir Jean Kaempfer, « Être allant. Maryline Desbiolles », Lille, *Roman* 20-50, n°48, 2009, p. 151-158.

phique, en essayant successivement diverses structures, se présente comme un mobile de Calder : cela bouge, des équilibres locaux se font puis se défont, des équilibres temporaires, toujours révisables. Le savoir rhétorique de la littérature, dont je cherche ici à cerner la nature, tient sans doute pour une bonne part dans le goût vif et pleinement assumé pour cette sorte de mobiles. Dans cette perspective, l'autobiographie ne saurait avoir d'autre consistance que la succession, fragile et toujours provisoire, des « captures d'écran » que tel engagement générique, puis tel autre, permet à chaque fois, singulièrement, de stabiliser. Et du coup, les répétitions littérales que je vais considérer ne doivent pas être considérées selon leur identité, comme une obsession creusée dans les textes, mais structurellement, en fonction de la place qu'elles y occupent, et qui les change.

Mais passons à l'ouvrage : avec *Primo* d'abord, qui restitue la brève vie du personnage éponyme, mort à l'âge de dix-sept mois. Voici l'histoire, telle que le voyage à Turin et la consultation des archives a permis de la reconstituer : en 1932, la grand-mère de Maryline Desbiolles, enceinte, se rend à Turin pour accoucher de son deuxième enfant, Renato, dont le prénom sera plus tard francisé en René. Elle emmène avec elle Primo, son fils aîné, qui mourra, emporté par la rougeole, et sera jeté à la fosse commune, sans que la mère ait pu revoir le petit corps. Mais pourquoi aller accoucher à Turin, lorsqu'on réside à Ugine, en Savoie ? Et bien, parce que la propagande nataliste des « fasci all'estero, les fascistes de l'étranger¹⁴ » a convaincu la jeune femme que c'était préférable : « les derniers mois de grossesse aux petits oignons, chouchoutés par les sœurs, le tout sans déboursier un sou, vous entendez ?¹⁵ » Les pages consacrées à l'enquête en Italie s'achèvent sur le récit empathique, mené à la deuxième personne du singulier, du retour en Savoie de la grand-mère endeuillée ; et elles débouchent sur le souvenir des mois d'été que la narratrice, enfant, passait à Ugine. La cuisine, où officie la grand-mère, en constitue le centre convivial ; et appelle, par contiguïté, cet autre souvenir, inscrit traumatiquement dans la mémoire familiale : le 31 décembre 1944, de prétendus résistants faisaient exploser la mercerie-bonneterie des grands-parents, au prétexte que ceux-ci étaient Italiens, donc forcément fascistes : « fils, boutons, culottes, soutiens-gorge, aiguilles, sens dessus dessous, saccageant cette intimité, [...] éventrant le mur de la cuisine¹⁶ ».

14. — Maryline Desbiolles, *Primo*, Seuil, « Fiction & Cie », 2005, p. 51.

15. — *Ibid.*, p. 50.

16. — *Ibid.*, p. 76.

La mort de Primo, l'attentat contre la mercerie – voilà, parmi plusieurs autres, deux morceaux narratifs qui vont migrer dans les volumes suivants de la série, s'intégrer là dans de nouvelles séquences autobiographiques, concurrentes de la première, et également possibles. Ainsi retrouve-t-on ces briques dans *Ceux qui reviennent* (2014). Le roman, organisé autour de quelques visites au cimetière, exploite et développe les rêveries (sur les noms, sur les dates) que les pierres tombales suscitent et favorisent. Des filiations, des parentèles ressurgissent, dont le travail mémoriel, ou l'imagination, tissent souplement les réseaux. Un nom propre, particulièrement, celui de Bertaina, se révèle excellent conducteur, parce qu'il établit le passage entre les deux « côtés », savoyard et niçois, de la narratrice : sous ce nom se réunissent en effet, en une seule et même famille, non seulement René, l'enfant né à Turin en 1932, mais encore W., le plastiqueur, en 1944, de la mercerie-bonneterie. Car René, malgré la réprobation maternelle, a épousé une fille Bertaina ; or W. ayant fait de même, René en devient *ipso facto* le beau-frère... Le fil onomastique suivi dans *Ceux qui reviennent* noue ensemble, étroitement, les deux moments traumatiques que *Primo* avait exposés côte à côte.

De telles reprises/variations ne sont pas isolées dans l'œuvre de Maryline Desbiolles. Ainsi *La Scène* (2010) évoque à plusieurs reprises un accident mortel à scooter : simples mentions, placées entre parenthèses. Deux ans plus tard, *Dans la route* (2012) livrera le récit circonstancié de cet accident, dont la narratrice a été le témoin immédiat ; le souvenir est prégnant ; il s'est immiscé dans le premier récit, avant de trouver dans le second, ordonné à partir d'un tronçon de route et des histoires qui s'y rattachent, le lieu propre à son déploiement. Ces jeux variés de la récurrence (d'autres exemples pourraient être prodigués), mettent en évidence le caractère décisif de la structure d'accueil narrative. Celle-ci *oblige* : la vérité – autobiographique, en l'occurrence – n'est pas fixée une fois pour toutes dans les faits rapportés, quand bien même les faits sont têtus ; ils sont têtus, comme en attestent toutes ces répétitions, littérales et très visibles, au fil de la série autobiographique de Maryline Desbiolles. Mais aussi, répétés ailleurs, dans de nouveaux agencements, les faits perdent leur lourdeur intimidante (et toujours un peu stupide) ; la variation combinatoire leur réussit, leur offre la légèreté, et un avenir.

Il en va de même avec *Mother*, de Luc Lang, à qui je reviens en conclusion. *Mother*, le livre de la mère, reprend en 2012, littéralement, plusieurs dizaines de pages – ce qui n'est pas rien ! – qui avaient paru précédemment dans *Les Indiens*, un roman de 2001. En migrant ainsi dans un nouveau contexte, ces pages emportent avec

elles le souvenir de leur environnement d'origine. Quel souvenir ? Dans *Les Indiens*, les pages en question participaient à une reconquête d'identité. Devenu paraplégique à la suite d'un accident, le narrateur, ingénieur EDF de son état, essaie de comprendre sa défaillance neurologique en recourant à tout ce qu'il sait de l'électricité à haute tension. Or l'expérimentation romanesque entreprise dans *Les Indiens* – qu'est-ce qu'un homme ramené à la seule circulation de l'énergie nerveuse ? – nourrit le désir d'une écriture qui serait elle aussi électrique, et « qui traverserait le lecteur à la manière d'une succession d'impulsions neuro-sensibles et neuro-motrices¹⁷ ». Ce sera chose faite avec *La Fin des paysages* (2006), où Luc Lang récrit systématiquement *Liverpool marée haute* : récrit ce roman à neuf, page après page, dans une langue physique, rythmique et pulsée. Et c'est tout cela, cette invention permanente, au fil des années, de savoirs et de techniques, qui va confluer en 2012 dans *Mother*.

Pour Michel Charles, le texte possible est une catégorie de la lecture : « le texte réel sera considéré comme environné de textes virtuels et traversé par eux, au point qu'il devient lui-même un texte virtuel parmi d'autres¹⁸ ». Ainsi par exemple, une lecture créatrice de *Voyage au bout de la ligne d'horizon* me conduirait à compléter et raconter jusqu'au bout les histoires d'amour qui y sont simplement esquissées. Mais en l'occurrence, Luc Lang ne m'a pas attendu, qui a fait lui-même le travail, dans *Furies* ; de même Maryline Desbiolles, qui me surprend et m'étonne en combinant à neuf des choses dont je croyais qu'elle me les avait déjà dites. En d'autres termes, ces livres qui se répètent viennent à moi avec la conscience de leur auto-possibilité ; ils m'invitent à entrer dans leur jeu créatif. Car oui, les critiques n'ont fait qu'interpréter diversement la littérature, il s'agit maintenant de la transformer. Et tant mieux si les auteurs donnent l'exemple !

17. — Luc Lang, *Délit de fiction. La littérature, pourquoi ?* « folio essais », 2011, p. 111.

18. — Michel Charles, *op. cit.*, p. 108.