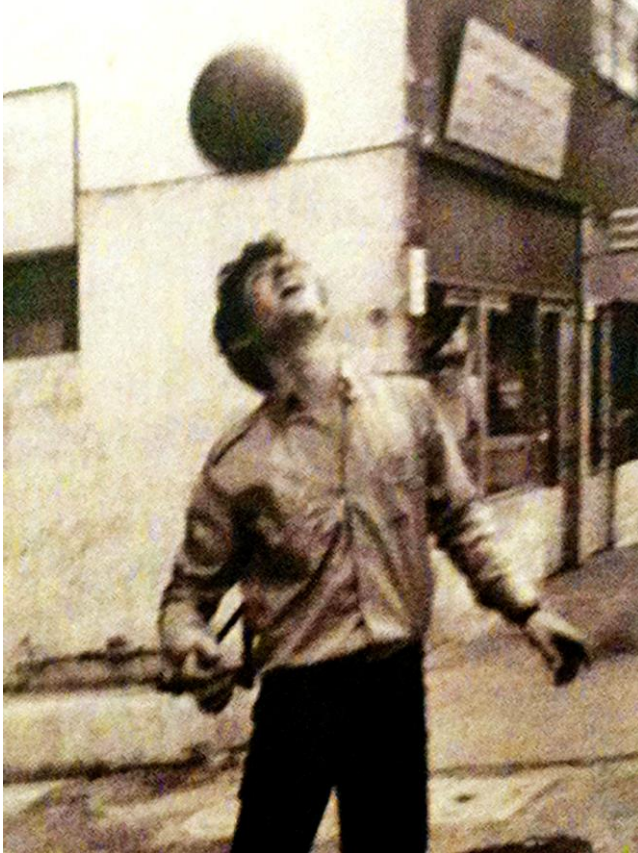


Allegra ou le montage expressif du roman



On ne peut plus raconter d'histoires, mais il est encore possible de faire l'expérience du roman.

À supposer que la littérature ait jamais produit un modèle de cohérence qu'il serait possible de contester, ce que je ne pense pas, chaque tranche de l'histoire littéraire étant constituée de glissements et de recompositions de formes antérieures et n'acquérant statut de norme que sous l'analyse rétrospective, on ne saurait toutefois écrire sans faire la guerre au passé. Mais est-on réduit à n'envisager cette guerre qu'en termes d'opposition, ou, pire, de rivalités binaires ? On aurait ainsi, d'une part, les discours surannés, relevant d'une parole englobante, et, de l'autre, ceux qui témoigneraient de l'inquiétude contemporaine.

Il faudrait ainsi trouver ses marques en revendiquant une filiation, choisir, en somme, entre l'enracinement et un certain nomadisme, plus ou moins affirmé. Faire un tel choix me semble contraire à l'ambition d'écrire un texte viable. Il faut, pour cela, introduire dans l'équation l'argument d'une perspective.

Une seule chose m'importe sur la voie du devenir romanesque : l'expérimentation, ou, plutôt, la notion d'insistance. La manière d'exercer,

en écrivant, une pression continue sur le langage en espérant favoriser l'émergence d'une forme nouvelle, où l'échec de l'écriture envisage la possibilité de son dépassement en demeurant fidèle à son effondrement. Cette transgression fait feu de tout bois, allume un foyer expressif qui trouve la pensée, et, avec elle, une place dans l'ordre des propositions viables.

Rien ne sert de déclarer la guerre aux formes anciennes, de rédiger des manifestes, de s'opposer aux acquis. Il faut se jeter. Une telle projection se mesure au risque d'être incompris. Puis à l'étrange absence de douleur que cette solitude appelle, à la dévotion qu'elle exige, à la vie qu'elle dévore. Pas de guerre, mais on n'évitera pas de faire le procès de la littérature, non pas en tant qu'écrivain, on ne suivra pas Roland Barthes sur ce terrain, mais en tant que témoin de la malédiction qui sanctionne le rapport entre le langage et la réalité. Pour qu'un roman soit viable, il faut donc qu'il fasse l'aveu de sa faiblesse et de son illégitimité devant les êtres incarnés, au nom desquels il s'autorise de parler.

En quoi l'aveu de la faiblesse de l'écriture est-elle sa condition première ? Comment le roman *Allegra* trouve-t-il le moyen de s'agenouiller devant le monde ?

La pensée de Karl Jaspers délimite le champ théorique d'*Allegra*. On n'écrira rien sans cadre théorique. Le relâchement de la main vient ensuite. Deux lignes orientent ce texte. La première, implicite, renvoie à l'idée d'héritage et à son corollaire de culpabilité. La seconde, explicite, expose les individus et la société à l'éclairage la folie. De quel héritage, de quelle culpabilité s'agit-il, et quels sont les effets de la démence sur ce roman ?

Tout livre de littérature contemporaine est enfant de la Shoah. Chacun trouve ici ses maîtres indépassables. Georges Perec, Primo Levi, tant d'autres. Le rayonnement et la noirceur d'un tel héritage écrase les ombres et les lumières de l'écrivain, soumettant son écriture à une puissance absolue. Qu'il en soit ou non conscient, qu'il accepte cet état de fait ou qu'il se rebelle, peu importe ; il est pris. Placé sous une telle autorité, ses livres n'accèdent à la littérature qu'à condition d'avouer, d'endosser le lien de filiation qui les attache, la plupart du temps malgré eux, à la pire des paroles, puisque le langage, complice du nazisme, est un jour devenu cette force que définit Simone Weil, une puissance qui réduit chaque vie à l'état de chose. Le nazisme a produit les textes qui invalident à jamais l'autorité de la parole. Je le répète. On peut estimer que le langage est un instrument inerte et innocent qui, comme une arme à feu, peu tomber entre de mauvaises mains. On peut, a fortiori, se laver les mains de toute responsabilité en tant qu'écrivain et se placer au-dessus ou à distance de la mêlée. On peut, mais c'est en vain. Aucune distance ne sépare Auschwitz de l'ici et maintenant. Le langage est maudit. Nous qui lui vouons un culte, sommes maudits avec lui. Il ne se relèvera pas d'entre les morts, comme purifié par l'épreuve, à nouveau capable d'éclairer. On ne fera plus briller la langue pour la faire ressembler au soleil.

Comment *Allegra* fait-il l'aveu de sa faiblesse ?

Il y a d'abord la folie. Le personnage d'Abel Iflissen présente, dès l'enfance, un dérèglement de fond. Inapte à voir et à se voir, il est la parole trouée. Alcoolique depuis toujours, il suit une destinée sinueuse, jalonnée d'événements symboliques, jusqu'à l'obtention de son doctorat en mathématiques. Loin d'asseoir sa présence, cette distinction consacre l'irréalité foncière du personnage, décrit comme incapable de se reconnaître dans un miroir, au moment même de son entrée effective dans le monde. Il se regarde dans la glace et ses yeux se perdent dans le puits sans fond de la littérature. Héritier des figures inassignables de Maurice Blanchot, des narrateurs-langage de Roger Laporte, Abel Iflissen est une sphère de paroles roulant à la surface du langage. Cette sphère, on peut lui donner le nom de personnage. Cette entité n'est pourtant pas désincarnée, ou neutre. Elle reçoit toute la force expressive dont l'écriture est capable, une incarnation poétique qui ne suppose aucune intériorité, ou subjectivité, aucune épaisseur pour produire un quelconque effet de réalité qui viendrait détruire la possibilité même de son existence. Abel Iflissen s'illimite dans sa présence charnelle. Lui, mais aussi Lizzie, sa femme, ou Allegra, sa fille, n'ont pas à ressembler à des êtres de chair et d'os. Ils permettent l'émergence d'une chair dans le langage. L'affirmation d'une chair sublime, indestructible, au moyen de synesthésies, de métaphores et de maigreur romanesque constitue l'un des aveux de faiblesse du roman, et l'une des perspectives nées de cet aveu.

Je veux aussi souligner que la folie qui frappe le personnage Abel suite à la catastrophe qui frappe sa famille, inscrit l'ensemble du roman dans une lumière distanciée qui ne saurait tolérer aucune concession à l'épure des personnages. Un homme fou est incapable de mesurer et de traduire l'humanité, ni la sienne ni celle des autres. Ce sont ainsi, également ses actions qui se trouvent reléguées au rang de suppositions. Y a-t-il une bombe dans ce livre, un chien féroce, un stade, une voiture de sport, une errance, une ville, tout cela ne relève-t-il pas du miroitement de la folie d'un homme, de la folie d'un monde ?

Le témoignage d'un fou ne peut être tenu pour vrai. Folie d'un personnage épousant la récurrence de séquences tirées du film *Le Cheval de Turin* de Béla Tarr, produisant l'insistance dont j'ai besoin pour faire exister ce texte, de nouvelles figures, tout autant dépourvues d'épaisseur, de pourquoi et de comment, qui, pourtant, plaident mieux qu'aucun personnage de la Comédie Humaine, mieux que l'attirail à soupirs de la littérature slave, en faveur de la vie vulnérable et, au bout du compte, en faveur de l'homme, cette pure expression tragique.

Si j'avais une ambition en écrivant *Allegra*, elle se confond avec le projet fou de tout un chacun. Comment transformer la réalité au moyen du langage, comment faire exister le projet à hauteur de l'accompli ? Il m'a

semblé que je devais me servir dans le plat sur la table, une table où les événements et les faits d'actualité se mélangent avec des livres plus ou moins datés. Les événements, on les connaît. Peur, peur, peur. Alors, les mots se sont organisés. Le mot de bombe est venu de lui-même. Je l'ai extrait du verbiage ambiant, comme on retire une tumeur, pour le déposer sur la page blanche. Voici donc l'objet de notre terreur. Cette bombe, il fallait la désamorcer. Comment fait-on avec les outils du langage ? On dispose autour d'elle un décor réaliste, on se tourne vers le naturalisme, on prélève d'autres fragments dont on fabrique tel paysage d'autoroute, tel quartier de ville, puis on ajoute ce qu'il faut de monde contemporain pour que le vieux monde respire sous la cendre. On écoute. On se plie à l'interdit de l'histoire. On endosse sa part de responsabilité. On casse. On fragmente le récit qui se présentait déjà de manière lacunaire. Mais on le casse davantage. Puis on se saisit des personnages. On les assigne à la première personne, parce qu'il faut qu'il y ait quelqu'un à la place qu'ils occupent ; quelqu'un ne veut pas dire l'épouvantail qui s'est constitué au fil des siècles sous l'étiquette de personnage, mais une vie abstraite, comme le sont les mathématiques, une vie qui ne se pliera pas à la troisième personne, car la troisième personne empoussière, anéantit l'imprévu du langage. La troisième personne sert à désigner les morts. Il n'y a alors plus personne, plus aucune sève sous les lettres. Ce sera la première personne. Mais rien n'est aussi facile. Il faut revenir à la bombe, posée au milieu du texte, comme un œuf dans son nid. Comment ? À nouveau l'écriture répond, commande. Elle se met à distance de cet œuf. Elle lui refuse d'acquiescer une épaisseur, de receler un mécanisme. La construction de la bombe sera décrite de manière rudimentaire, schématique. La peur qui lui est associée dépérit, elle aussi, se trouve neutralisée. Puis il faut revenir au décor qui vit comme un être, car c'est le nid qui détient le secret de la vie, et pas l'œuf ; ce nid, il faut lui donner toute l'expressivité dont l'écriture est capable, encore et encore. Ce seront donc le recours aux chutes du feuilletoniste, au suspense des romans à ficelle, à la claudication des histoires d'amour. Aucune ironie dans le recours à la grosse artillerie. Elle n'a plus rien de pompier une fois émiettée. Ou alors, juste ce qu'il faut pour faire tromper l'œil, ici ou là. Enfin, une fois encore, boucler la boucle de la folie. Pour contrarier le terrorisme par les moyens de la littérature. Sachant ces moyens limités, je reviens à la folie, jusqu'à ce que le livre entier en soit l'expression.

Voici donc le nouveau réalisme. Une expérimentation retournée en expérience. Dans les années soixante, le réalisateur Jack Chambers avança l'idée d'un réalisme perceptif. Abel Iffissen est un réaliste perceptif. Il abrite une vibration à haute fréquence, en résonance avec la réalité tangible, mais partiellement ou entièrement absorbée par l'onde visuelle de l'écriture. Quant à moi, puisqu'il faut une première personne, fidèle à l'esprit délirant de mon livre, je persiste dans l'erreur. Je veux une littérature qui corrige la création et, ce faisant, qui aggrave le problème.