

YOLAINE TREMBLAY

# MISIA SERT ET LE JEU DE DÉS



*Ce livre a été produit par Nuit blanche éditeur*

MISIA SERT ET LE JEU DE DÉS

*Traitement de textes : Andrée Careau*  
*Éditeur délégué : Guy Champagne*  
*Révision du manuscrit et correction d'épreuves :*  
*Jean-Pierre Asselin, Roger Chamberland et Yolaine Tremblay*  
*Graphisme : Anne-Marie Guérineau*  
*Coordination à la production : Denis Lebrun*  
*Photocomposition : Helvetigraf Inc.*  
*Édition Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ)*  
*Département des littératures Pavillon Charles-De Koninck*  
*Université Laval*  
*Québec, Canada G1K 7P4*  
*Diffusion pour le Québec : Dimedia*  
*539, boul. Lebeau, Saint-Laurent (Québec) H4N 1S2*  
*© Yolaine Tremblay*

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation*  
*réservés pour tous les pays*  
*Dépôt légal, 1<sup>er</sup> trimestre 1988*  
*Bibliothèque nationale du Canada*  
*Bibliothèque nationale du Québec*  
*ISBN 2-920801-09-0 (collection)*  
*ISBN 2-920801-10-4 (n° 1)*

YOLAINE TREMBLAY

MISIA SERT  
ET LE JEU DE DÉS

Roman

Collection « Création » n° 1

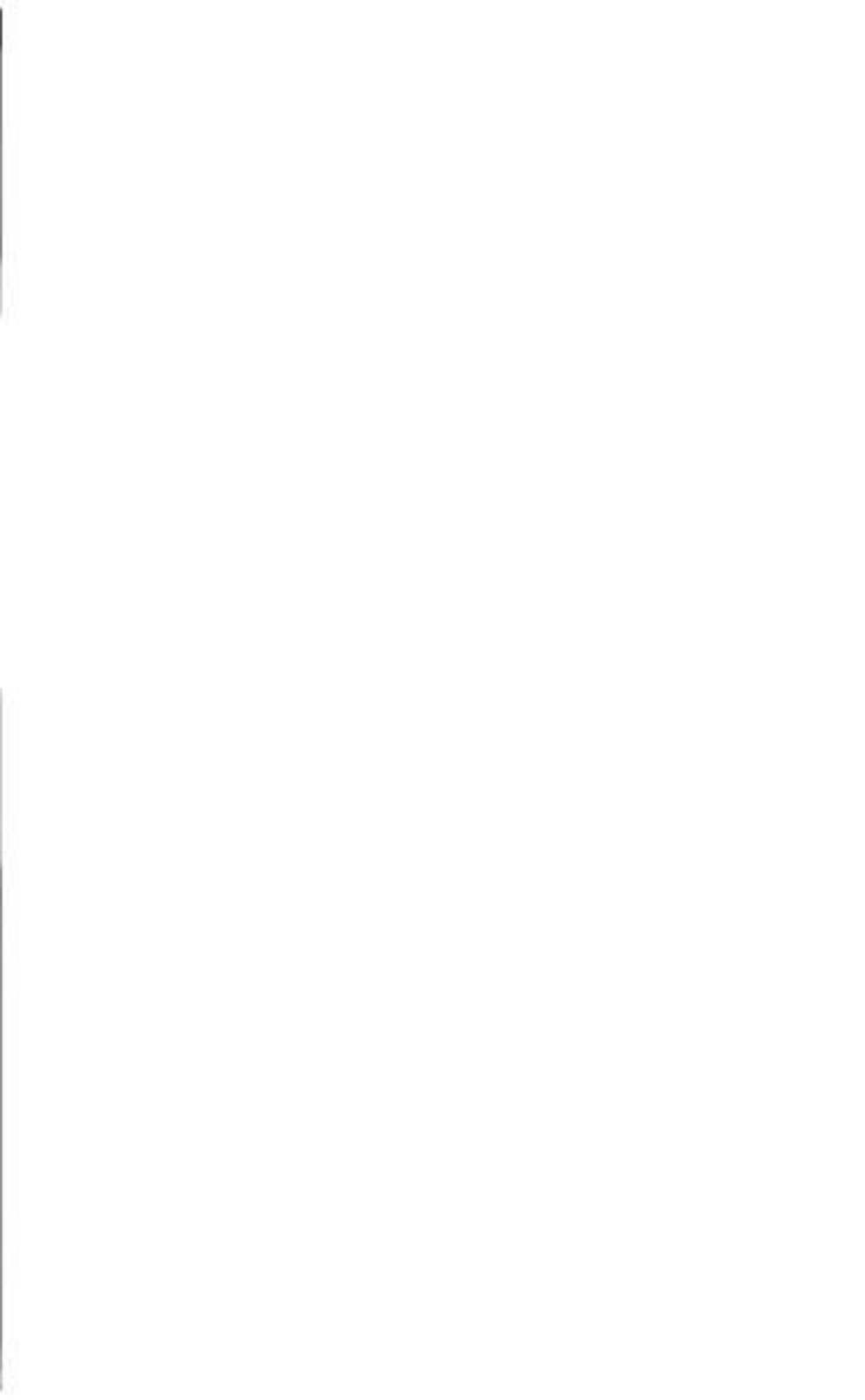


UNIVERSITÉ LAVAL

*Des subventions du Budget spécial de la recherche (Département des littératures et Vice-rectorat à l'enseignement et à la recherche de l'Université Laval) et du fonds F.C.A.R. (Formation des chercheurs et aide à la recherche), volet « Rapports et mémoires de recherche », ont permis la publication de cet ouvrage, huitième cahier du CRELIQ et premier de la collection « Créations ».*

*Comme le blanc te va bien, Misia ;  
mets toujours du blanc !*

Serge Diaghilev



## *Avant-propos*

L'écriture est un acte irréductible. Penser le roman, c'est surtout le laisser exister, avant même le texte, dans une arrière-scène de la mémoire. C'est le regarder mettre en place, à temps perdu, des lambeaux de sens, dont on saisit parfois les liens avec la vie qui passe, quand il y en a, sans pour autant en bien comprendre la direction. Car on peut donner un sens à l'écriture ; elle en a plusieurs en réserve, et sa docilité à suivre des balises n'est que fonction de notre aisance à regarder avec des œillères.

À partir de cela, c'est avec discrétion et le respect dû aux souveraines que j'ai abordé ce travail de création romanesque. Mais, en même temps, j'avais le désir d'être profanatrice, de débusquer la peur et le confort de cette non-responsabilité qui dit ; l'écriture me gouverne et je m'en lave les mains. S'il faut parfois abdiquer, se soumettre au langage, il faut également le forcer au combat, tenter de le plier et de le rompre. Car la création, c'est l'affrontement. La paix vient plus tard, quand le texte est dit. Alors seulement, on peut entendre toutes les voix qui parlaient en même temps quand, penchée sur ma table, j'écrivais.

On le voit, j'ai abordé le travail d'écriture sous des auspices antinomiques. C'est ainsi que j'ai tenté de développer dans le roman une approche philosophique et une approche sémiologique. Je voulais parler du langage, du rapport qu'il entretient avec l'être, comme instrument colonisateur et libérateur ; colonisateur dans le quotidien, où il réduit l'existence à un rapport aux choses ; libérateur et souverain dans la fiction, où il règne et crée l'univers sans autre nécessité que le plaisir.

## MISIA SERT ET LE JEU DE DÉS

Toutefois, il ne s'agissait pas de discourir sur le langage ; il fallait le montrer dans ses rapports avec le réel. C'est ce que j'ai voulu faire, par l'usage de la parabole, en investissant cette problématique dans le texte en devenir. Mais, en même temps, et dans un même lieu, cet investissement produisait un autrement ; le texte générateur qui, à partir des mots, s'attaquait à la logique des choses, pour en recréer une nouvelle, imposée par ses appétits et ses dégoûts, par ses choix d'écriture. Ainsi, il y a deux volontés textuelles qui s'affrontent, car le pré-texte est vite démissionné par ce travail engageant de l'écriture. Et si l'on peut penser que ce roman n'est pas très unifié, que ce qu'il narre par fragments est proche du chaos, ce n'est pas qu'il oscille entre philosophie et sémiologie, c'est qu'il porte les deux, qu'il contient leurs débordements dans une même étreinte. Les vagues de l'une et de l'autre sont confondues, tout devient eau et sens. Le texte ne différencie pas ce qui est autre ; il le prend, et le lecteur à sa suite, qui cherche peut-être malgré tout un lien qui n'est pas ailleurs que dans le texte même.

J'ai essayé de faire voir ce travail simultané, non hiérarchisé, dans la réflexion théorique qui suit le roman. Bien sûr, pour la commodité, il est divisé en deux parties : l'aspect philosophique et le texte générateur. Toutefois, sa lecture montrera qu'il s'agit d'une division assez abstraite, puisque toute décision textuelle participe du philosophique et du sémiologique, et que l'argument de proximité l'emporte souvent, sans plus d'égard pour la logique de la représentation. En fait, les deux choix de départ ont travaillé le texte, en se combattant parfois, mais ensemble, et, pour citer Montaigne ;

« Qui touche l'un, touche l'autre<sup>1</sup>. » ●

Y.T.

---

1. M. de Montaigne, *Essais*, Livre III, Paris, 10/18, 1965, p. 23.

***PREMIÈRE PARTIE***



## Chapitre I

### 1.

- Où sommes-nous ?
- À l'usine.
- Ah ?
- Oui.
- Et pour combien de temps ?
- Je ne sais pas.
- Et demain ?
- À l'usine.
- Et plus tard ?
- À l'usine.
- À l'usine ?
- Oui.

### 2.

Mesdames, messieurs,

Si je vous ai tous réunis ici ce soir, dans des circonstances exceptionnelles, je l'avoue, c'est que la situation le commande. L'alerte est chaude, le récif est proche, les canons tonnent mais ne se rendent pas, les carottes sont graves ; bref, l'heure est cuite. Mesdames, messieurs, la question ne répond plus. L'édifice inaltérable de notre capital, d'où nous jetâmes nos regards sur toutes les sphères du monde, d'où nous dirigeâmes adroitement les grands de la planète, d'où nous caressâmes le rêve d'être souverains, en ces jours hérétiques, l'édifice inaltérable de notre capital brame sa blessure.

Notre empire croule, mesdames et messieurs, et notre puissance ne tient qu'à un fil. Le fil du temps, précisément. Tout au moins n'est-il pas embobiné par nos concurrents.

Et c'est pourquoi, quand je dis que l'heure est grave, je pèse mes mots. Je les mets en balance monétaire. En ce moment, l'horloge murale du Bauhaus marque minuit moins dix. Eh bien, mesdames et messieurs, il nous reste dix minutes à vivre dans la richesse. À minuit exactement, l'édifice de béton dans lequel nous nous trouvons s'écroulera. Ce vingt septembre, à minuit précis, l'automne nous entraînera dans sa chute vertigineuse. Le ciel se remplira d'ocres et âcres lueurs, l'horizon flambera sans fin, l'entreprise ira se perdre dans le sillon de la terre et la souche normande du fondateur de notre empire deviendra cet arbre écorché, immobile dans la plaine à vif. Mesdames, messieurs, ce soir, le rideau rouge se baisse. Le spectacle s'annonce magnifique. Soyons à la hauteur.

### 3.

— Est-ce que ça peut avoir des rapports avec l'enlèvement du millionnaire Edwards ? Il semble que ce soit le texte final de sa dernière allocution. Je jurerais qu'il prévoyait sa disparition.

— Non, c'est hors de question. Cette affaire est close. Une banale histoire de pierres précieuses. De la breloque. Ils sont tous coffrés. Évidemment, Natanson est intouchable. Patte blanche avec lui. Le milieu est trop fort, même pour nous. On nous paie pour réfléchir, non pour faire ombre aux grands de ce monde. Le point noir de cette histoire, c'est que nous ayons égaré Edwards. Volatilisé. Mais enfin, la solution de l'énigme est entièrement sensée ; c'est ce qui importe à mes supérieurs. À preuve : ils m'ont chargé d'une affaire sensationnelle ; de la dynamite !

4.

Une détonation brutale et la femme se prend la tête à deux mains. L'horizon vacille. Le soleil se dresse soudain sur ses ergots. Elle crie. L'autobus rouge s'immobilise sur le bas-côté, touché au flanc, harponné par un lampadaire. Mais les roues tournent encore, doucement, en frottant. Des éclats de pneus jonchent l'auto-route. Des blessés ? Des morts ? On ne sait pas encore. La femme ne bouge pas, elle cache toujours son visage. Ses ongles sont rouges.

5.

Je souffle, je persifle, j'éructe ma fumée par mille naseaux d'acier. Ma présence est chaude et rouge, brûlante et insoutenable. Je suis la soudeuse.

6.

#### MONOLOGUES PAIRS

— J'ai déjà dit que je t'aimerais toute ma vie. Je le maintiens.

— L'enfer, ce sont les autres mots qui nous recouvrent, puisqu'à regarder vers l'avenir on les voit fondre sur nous à un rythme effarant.

— Tu te souviens, il y a dix ans, à Londres, à Montréal, ici même, nous nous sommes rencontrés, sur la place, avec la fontaine immaculée qui coulait. Je t'ai reconnue tout de suite, je savais qui tu étais. Je le maintiens.

— À Londres, à Montréal, ici même, je vois toujours ce que je regarde. J'ai beau fermer les yeux, je ne peux m'empêcher de voir.

— Je t'ai prise dans mes bras. J'ai voulu t'embrasser mais ta bouche était trop rouge. Je n'aime pas les stigmates. J'ai cherché ton cou. Pour y mettre mes lèvres, pour t'embrasser. Je le maintiens.

— Mon regard enserre l'existence et l'étouffe aussi sûrement qu'une corde à mon cou. Je crois que c'est l'autome.

7.

La principale articulation du phénomène réside dans le lieu de circulation de la sève. En effet, s'il est évident qu'elle coule normalement dans tout le faisceau cribrovasculaire, il arrive qu'elle se retire dans les racines, vidant la structure en hauteur. Il se produit alors une sorte de mort, du moins en ce qui a trait aux manifestations extérieures de vie. Le premier indice de cette mort est la décoloration du feuillage, puis sa chute, qui préfigure toute chute, notamment celle de l'édifice social et de ses appendices. Il s'ensuit une regrettable mise en berne du monde et des individus. La simple prudence impose donc que nous poursuivions des recherches dans le but de prévenir un prochain cataclysme.

8.

L'orchestre attaqua le finale. Les voix s'enflaient, éperdues devant l'assaut des violons et des cuivres. Un grand cri, le hurlement saccadé et ultime de la femme déchirée. La clameur se tut. La cantatrice était sublime. L'auditoire salua dans un grand silence la perfection qui ne souffre pas de brisure et, par respect, cessa définitivement de respirer.

9.

Suicide collectif ! Simultané ! Quel poison mystérieux ont-ils employé ? Par quels prodiges de persuasion ont-ils réussi à convaincre tous ces gens ? Un lavage de cerveau ! Y a-t-il un hypnotiseur dans la salle ? Tous ces yeux révoltés, ces lèvres bleues ; quel cafard ! Remarque qu'il y avait de la breloque ; on se serait cru à Amsterdam ou à New York. Enfin, on les tient tous. Le chef, les ténors, les hommes de main, tous au violon. Mais, coup de théâtre, la cantatrice nous a échappé. On la retrouvera. Il est plus difficile de se cacher ici qu'en Italie. Non, je ne suis pas chauvin. Mais elle portait un chapeau de paille. Tout cela est très clair. Mais la Tour

de Pise, et Venise, et les gondoles... ! C'est le problème de la police moderne ; toujours le même circuit, toujours le même cinéma. Enfin, une cantatrice, ça change toujours un peu. Elle ne passe pas inaperçue. Une grosse monstrueuse, avec l'œil noir et le cheveu, les griffes rouges, un diamant dans le nombril. Et quel coffre ! Si j'amène les cors de chasse... je suis un fin renard. Si fin ! Je passerais bien à travers le chas d'une montre. Mais le temps presse déjà... As-tu convoqué le mari ?

**10.**

La maison est trop silencieuse. Où est-elle ? J'ouvre la lumière ; tout reste noir. Encore cette taie sur l'œil, qui pèse de plus en plus lourd. Je ne vois plus qu'occasionnellement. C'est sûr, il me faudra bientôt faire l'acquisition d'un second œil de verre. Aveugle maintenant. Mais où est-elle ? Je n'entends pas son souffle, ni ses pas. Personne ne répond, je suis seul ? Elle se cache, tout est si simple pour elle. Il faut que j'aille jusqu'au garage. Combien de pas avant la porte d'entrée ? 26 ? La voiture est peut-être encore là. Elle doit dormir, étendue sur la terrasse. Je deviens fou. Comment savoir ? Non, 23. La porte n'est pas verrouillée. Il faut savoir. Être sûr.

**11.**

C'est évident. Il y a quelque chose qui cloche dans ce programme. Bach, Brahms, Bizet ; tous ces B. Était-ce un code ? Où est le message ? Si je connaissais quelque chose à la musique bourgeoise ; mais c'est du chinois. Il n'y a que le divin Mozart qui me comprenne. Et c'est surtout à cause du marzipan. Il faudra envoyer tout ça au service du décodage. Peut-être trouveront-ils une piste. Chantage ? En tout cas, il semble que la cantatrice ait été en rapports, disons, étroits, avec le type de l'ambassade russe, celui qui a dû passer la frontière. Vaslav ? Non, Serguei. Serge. L'affaire se complique.

Qu'elle soit le centre du trafic, c'est possible. Probable ? Je n'en suis pas si certain. Et trafic de quoi, mon Dieu ? Je vous laisse à penser... Héroïne, probablement. Mais le drame comporte trop d'acteurs ; certainement, cela va finir par gêner quelqu'un. Laissons le temps agir. Alors, il suffira de suivre la piste à partir du cadavre. Miser sur cela...

**12.**

Oui, du sang partout. Six *egg-rolls*, avec de la sauce aux prunes, s'il vous plaît. Et du thé. Je ne prends jamais de viande ici ; des fois que ça serait du chat. Un fameux accident ; aucun rescapé. L'autobus est écabouillé. Une crevaison certainement, mais cela pouvait difficilement suffire. Est-ce que le chauffeur avait bu ? Avec les Russes, on sait à quoi s'attendre ; ils trinquent sec, ils ont le coude léger, et le virage était serré... En tout cas, ça va être une fameuse corvée d'apprendre cela aux parents. Sais-tu, ça devient déprimant. Tout le monde pleure, hurle, s'arrache les cheveux. C'est pour ça que je préfère les orphelins, les illustres inconnus. Avec eux, au moins, une fois qu'on a ramassé les débris, on est quitte.

**13.**

Naturellement, l'autobus est loin. D'abord, est-ce un véhicule municipal ? Un charter ? Un long courrier ? Cette maudite taie... Difficile de savoir maintenant. Où est-elle ? En cherchant, Natanson trouverait peut-être quelque chose. Mais il faudrait le rejoindre, quand même. Il a décroché son téléphone, c'est certain. Ils sont de mèche tous les deux. Le conducteur, c'était lui. Et ce n'était pas un autobus du tout. On m'a menti. Ce devait être à bord de sa Chevrolet beige. Un vieux modèle, 73 ou 74, je ne sais plus trop. Ils s'embrassent maintenant. Le pied au fond. Les contraventions sont toujours pour les autres. Ils partent, elle et son type s'en

vont. Natanson ? Si je pouvais seulement le rejoindre, lui parler, être sûr.

**14.**

Le mari a parlé. La cantatrice avait plusieurs cordes à son arc. Elle le trompait à tout venant. Avec Natanson maintenant. Le détective honnête, incorruptible, qui jouait double jeu. Je l'aurais juré. Il y avait du louche là-dessous. En tout cas, avec Natanson dans le circuit, tout devient possible. Sergueï n'était qu'un pion de la vieille reine. Le cerveau, c'est eux. Mais à quoi jouent-ils ? Que leur apporte la mort de tous ces mélomanes ? Chantage ? Il est tard. Je devrais rentrer. Le souper est certainement prêt. Mais je vais rester. Le devoir m'appelle. M'asseoir et revoir ce dossier jusqu'à ce que je tombe de fatigue.

**15.**

Enfants, dans une chute inévitable ( $a = 9,8\text{m/s}^2$ ), préparons-nous à mourir, préparons-nous à hiberner (v.intr. passer l'hiver dans un état d'engourdissement), préparons-nous à survivre, préparons-nous à surnager. Dans la conjoncture actuelle, cela demeure la seule solution pour nous sauver. Cet automne, humide et glacé (couple adjectival), nous menace et nous cerne (effet stylistique). Cela ne fait aucun doute, cela conduit irrémédiablement à la grande mort (emphase). Enfants, le hasard fait un faux pas (métaphore) ; le compromis historique du temps nous a déjà condamnés. Mais reprenons quand même ; quelle est la racine carrée de 15 ?

**16.**

— Nous n'allons pas passer la nuit dans cet arbre ? Mon amour, es-tu devenu fou, as-tu perdu la raison ?

— Je garde ma maison, je te garde près de moi, mais restons sur cet arbre puisqu'il faudra un jour ou l'autre tomber, se détacher, mourir. Restons ici, veillons ensemble sur ce qui reste.

**17.**

La chaîne avance sans pitié, inexorablement liée au temps qui s'écoule. Chaque maillon ressemble à l'autre et on ne peut vraiment distinguer un début et une fin. Nulle logique à cette parade continue. Tout se passe comme si rien n'existait en dehors de ce mouvement ; ni immobilité ni origine du monde.

Et chaque main qui dirige l'haleine de la machine vers la bouche qu'il faut sceller, chaque main s'infirmes elle-même d'un corps-référence, les doigts se crispant pour devenir maillon.

**18.**

Eurêka ! J'ai trouvé. Toutes les pièces du puzzle s'ajustent maintenant. L'idée m'est venue en relisant les notes que j'ai prises au cours de l'affaire. Tout d'abord, cette histoire de musique, de chant. Avec la cantatrice en prime. Celle qui chante ; celle qui fait chanter. Chantage ! Et à propos de quoi ? Simpliste ; qu'avaient-ils de particulier, ces suicidés mélomanes ? De la breloque. Textuellement. Chantage-breloque ; l'éclair s'est produit ! L'affaire Edwards doit être rouverte. J'accuse la cantatrice d'avoir fait chanter Edwards, son amant. En paiement de son silence, elle voulait les bijoux. C'est donc Edwards qui a tué tous ces braves gens. Voilà pourquoi il a disparu ! Mais pourquoi aurait-elle pris la fuite avec Natanson ? Et à propos de quoi faisait-elle chanter Edwards ? De la breloque... Il faudrait scruter les transactions récentes des diamantaires. Le temps presse ; qui sait ? il y a peut-être de la politique là-dessous. Avec Sergueï... Un échange URSS-Afrique ? Une alliance contre les Américains ? Mais n'allons pas trop vite en affaires. Il ne faut pas éveiller le chat qui dort.

**19.**

Six heures. La sirène éclate, stridente. La foule grouillante des ouvriers glisse anonymement vers l'entrée

de l'usine. C'est la journée qui commence dans les grincements aigus des machines. En haut, le contremaître finit de lacérer de ses fouets une ouvrière indélicate, hier prise en flagrant délit de désespoir.

**20.**

Je suis assis à mon bureau et j'additionne paisiblement des chiffres. Mais les jointures autour du crayon sont blanches. Je sais. La fin est là, et moi qui possède les mathématiques, le calcul et l'alchimie, j'aimerais mieux ne rien voir, ne rien comprendre, et appeler la météo pour avoir simplement des nouvelles.

**21.**

Allo ? C'est moi. Alors, vous la retrouvez, cette voiture ? Pas encore ! Bonsoir de bonsoir, qu'est-ce que vous fabriquez ? Des cathédrales en cure-dents ? Évidemment, ce n'est pas une voiture flamboyante ; une Chevrolet 72, rouillée et en mauvais état. Mais tout de même, le numéro de série devrait nous mener quelque part. Je sais, les plaques... On peut se débrouiller sans, quand même. Un peu plus long, voilà tout. Alors, que ça saute ! il faut retrouver cette voiture.

**22.**

Je suis sur une piste sérieuse. C'est à propos de l'affaire. On a reçu un appel anonyme. Oui, un marquis. Attendez... le marquis de Carabas. Un canular, vous croyez ? Bon, on vérifiera. Mais attention, ça demande du doigté. De la diplomatie. Car le fil conduit au Ministère. Et il ne s'agit pas d'un petit fonctionnaire ; non, un VIP. Naturellement, ç'a été long pour mettre la main dessus : influences et tout ça. On a essayé de me couler, de me mettre des bâtons dans les roues, des patins sous les pieds, mais je les ai roulés. Il est dans le bain jusqu'au cou. Et savez-vous comment je l'ai repéré ? C'était simple mais il fallait y penser : par son violon d'Ingres.

23.

Dans une des antichambres d'un bureau d'un ministère, quelqu'un hésite, ne sait plus s'il doit appuyer sur la gâchette, appuyer sur sa tempe avec le revolver, ou encore appuyer sur les mots qui se bousculent dans sa tête. La gâchette, le revolver, le stylo. Il reste peu de temps pour choisir, à peine assez pour agir, à peine assez pour penser à agir. Et l'hésitation grignote sournoisement le reste, avec lassitude.

24.

Cette affaire est par trop embrouillée. Je n'y vois plus clair. Vaut mieux alors abandonner, faire appel au Yard. Mais je m'y refuse ; il reste assez de jus dans ma vieille carcasse pour noyer cette affaire. Les méthodes éprouvées sont les meilleures ; celle des drapeaux reste la plus efficace. Voici ma carte, voilà mes fanions. Il s'agit de mettre les étendards sur le pays correspondant. Naturellement, cela demande du flair et de la mémoire. Mais je suis fin limier. Voilà les *United States*, le Canada, le Mexique. Bon, pour le reste, ça se complique. Prenons celui-là ; ça ressemble à un paquet de Du Maurier. Sans la marque, évidemment ; ça serait illégal. Je me demande s'ils touchent le copyright. Il faudrait passer le dossier au service des fraudes financières. Le fanion de scout, c'est facile ; le Népal. Eux, au moins, ont le culte de l'originalité. Pas comme tous ces ahuris qui se contentent de deux ou trois bandes de couleur. Va donc t'y reconnaître. Tout le monde a copié la France, c'est immoral ; heureusement, il y a les signes distinctifs. Haïti, par exemple ; coincer un ananas entre deux bandes verticales, c'est l'exporter gratuitement. Mais est-ce bien un ananas ? Allez donc savoir. En somme, pour tirer des renseignements d'un pareil organe, il faut avoir de la perspicacité. Ça tombe bien, je suis un fin limier. Je prends mon temps ; refaire le

monde n'est pas une mince affaire. Mais le résultat en vaut la peine. Une belle carte couverte de drapeaux ; voilà qui fait réfléchir le plus insensé. Pas un criminel n'y résiste. On n'attrape pas les mouches avec du vinaigre. Maintenant que j'ai tendu ma toile, il ne me reste qu'à inviter l'animal à entrer dans mon domaine. Autant que ce soit agréable ; je l'inviterai donc au meilleur restaurant de la ville. On n'attrape pas les mouches avec du vinaigre.

**25.**

L'essentiel est de rester lucide. D'après mes calculs, l'automne fondra sur moi d'ici une heure trente-six minutes exactement. Il me reste juste le temps de préparer ma fuite. Mais où aller ? Nulle part je ne serai à l'abri. Ni les îles Marquises, ni la terre de Baffin n'offrent de refuge suffisant à celui qui a peur. Et même la galaxie la plus éloignée ne peut m'accueillir sans m'anéantir aussitôt. Il me faut descendre en moi-même, me reformer en spirale. Ainsi, la tête est toujours protégée et le corps lui forme un rempart inattaquable. Il n'est qu'au centre de la terre où je sois invincible. J'ai tout prévu. Voilà des pelles, voilà des mains, et ma volonté est là, derrière, qui pousse sur le désir de vivre et sur la terreur d'une prison.

Descendre dans la rue et marcher, marcher les yeux fermés, enjambant les morts, piétinant les débris, contournant le caniveau près duquel gît le cadavre harnaché d'un Labrador blond. Marcher jusqu'au cimetière déserté et m'enfouir sous la croix du chemin.

**26.**

Au trentième étage, une porte de chrome s'ouvre sur le garçon transportant un plateau de victuailles. Il entre et la porte reste derrière, désespérément battante. À table, les convives sont bruyants. Mais, brusquement, la grande vitre panoramique du restaurant snob éclate.

Le garçon a fort à faire pour maintenir son plateau en équilibre sur sa main ouverte alors qu'il disparaît dans la fissure béante qui laboure le parquet. Et ce monsieur qui agitait fébrilement une carte de crédit volée, le voici qui échappe la carte et qui disparaît à son tour. Et la note reste sur la table, scandaleusement impayée.

27.

Je creuse la terre, mais il a tant plu, c'est de la boue. La boue me submerge et, quand enfin mon trou est fini, je dois casser la croûte qui me recouvre pour arriver à me plier suffisamment pour pénétrer la terre et m'installer à mon aise. Et lentement, la boue s'écroule sur moi. Dans quelques heures, je serai entièrement recouvert, puis le trou disparaîtra. Déjà, là croûte se reforme. Et déjà, je suis dur. Du visage et des mains, je suis dur.

28.

Un homme écorché vif grince doucement des dents. Le linceul se prépare ; la terre mimétise, le soleil commence à se défaire, à se perforer par grands bâillements, et d'énormes pans de lumière tombent et s'accrochent aux ponts d'acier des villes. Ainsi, les prismes recouvrent peu à peu l'immeuble d'un poids roux et mémorable et l'édifice s'écroule soudain dans un éclatement vitré et surtout musical.

Mais la vitre reste entière et l'automne obsédant. Les billets de banque se détrempe sur les trottoirs mouillés avec un bruit sale de cloaque morne. L'horizon est vide, la rue pleine de pavés, de briques et de gens qui meurent en rougissant. L'été tourne au vinaigre, à l'orange et aux parfums. Le hasard fait des gaffes ; cet automne tombe mal. Je me souviens, mon père disait qu'il serait toujours trop tôt pour la fin des temps, pour le début de la lune. Et ce soleil hier qui s'éclate en plein milieu, et soudain la conscience claire, implacable.

Mes sabots collent à la boue. La forêt est magnifique et, dans cette éclaircie terne, mes yeux vont fouiller plus loin, ailleurs déjà. Et ce cahier où j'écris, le voilà incertain. Il tremble à son tour sous le crayon dur de la main. C'est à moi, il faut tomber lourdement. La fenêtre éclate, je m'élançe.

29.

*CHER MONSIEUR,*

*AYANT APPRIS PAR HASARD QUE VOUS VOUS LIVREZ À UNE RECHERCHE INTÉRESSANT LA QUESTION VITALE, JE ME PERMETS DE VOUS FAIRE PARVENIR MON TÉMOIGNAGE. JE SUIS RAMASSEUR DE PAPIERS ET AUTRES DÉTRITUS. C'EST UN MÉTIER ENNUYANT MAIS CONVENABLEMENT PAYÉ. JE NE ME PLAINDRAIS PAS DU DESTIN, S'IL N'Y AVAIT PÉRIODIQUEMENT CES AUTOMNES DE SURCHARGE QUI METTENT MA SANTÉ À RUDE ÉPREUVE. COMPRENEZ, JE NE SUIS PLUS JEUNE; J'AI FAIT LA GUERRE DE CRIMÉE, MOI, MONSIEUR. ALORS, QUAND ÇA ARRIVE, QUEL TRAVAIL! QUEL MÉTIER! TOUTES CES FEUILLES MORTES À RAMASSER À LA PELLE, À PIQUER, À EMPILER DANS DES PANIERS CERCLÉS D'ACIER. TOUTES CES FEUILLES ET TOUS CES CADAVRES. ET CET AUTOMNE QUI N'EN FINIT JAMAIS DE REVENIR. IL Y A DE QUOI S'INSCRIRE AU CHÔMAGE. ALLONS, JE VOUS LAISSE.*

*BIEN À VOUS,*

*THADÉE NATANSON  
EMPLOYÉ DE LA VOIRIE*

30.

Les pompiers fumaient, tranquilles, dans leur caserne bétonnée. On avait débranché la sonnerie d'alarme et on goûtait enfin un peu de repos. C'était à chaque automne la même cohue. Comme si l'horizon entier

## MISIA SERT ET LE JEU DE DÉS

flambait. La ville devenait rouge de feu, de sang et de fureur. Les voitures n'arrivaient plus à répondre à tous les appels. Les réserves d'eau diminuaient à vue d'œil et le personnel désertait.

Aussi, chaque automne, quelqu'un prenait la même décision, refaisait le même geste. On reconnaissait le bruit des pinces sur les fils et on soupirait d'aise. Déjà le feu n'existait plus, l'air reprenait sa grise fraîcheur, l'alerte était enfin terminée. L'automne avait trouvé sa vitesse de croisière.

### 31.

- Qui est-ce ?
- Jose Maria Sert.
- Est-il mort ?
- Je ne sais pas.
- Qui l'a tué ?
- Je ne sais pas.
- Pourquoi ?
- Je ne sais pas. Peut-être à cause des couleurs.

### 32.

Le vent se met à souffler, dur et cinglant, emportant au loin la puanteur des cadavres qui pourrissent. Les feuilles et les billets encombrant l'horizon et la vue s'en trouve comme bouchée. L'automne s'estompe et soudain, c'est la neige, fine et silencieuse, et qui se met à tomber sans hâte. Tout est bientôt recouvert. ●

## *Chapitre II*

**1.**

Je m'appelle Thomas. Je n'existe pas. Je vis pourtant. Seuls mes doigts sont morts. Ils sont noirs et ils puent.

**2.**

La taupe gratte aveuglément, se frayant un chemin dans la terre amicale. Derrière elle, tout un réseau de galeries qui se croisent et s'enfoncent plus avant dans le sol friable. Elle ouvre les yeux, elle ne voit rien mais avance tout de même, pour refaire un chemin, pour s'approprier encore un peu d'espace. D'ailleurs, peu lui importe la raison de son mouvement. Elle gratte fébrilement. Thomas, lui, est seul dans le noir. Il avance deux mains hésitantes. Tâte de la paume la paroi de sa prison. Sous sa peau, le contact se fait froid. Terre cruelle, hostile, et déjà presque glacée. Il ne se souvient pas d'avoir jamais éprouvé une telle sensation d'isolement. Seul dans sa cellule friable, seul dans son tombeau, seul dans sa tête surtout. Les pensées tournent et se cognent au silence. Il faudra apprendre le monologue, le classement minutieux des fonctions logistiques, apprendre enfin à entretenir un mouvement cervical continu. On meurt si vite quand la cervelle ne répond plus.

On peut sentir ses mains pleines de terre, le sable compact et dur sous les ongles, et qui impose son existence comme une écharde dans la chair. On croirait

tout d'abord qu'il n'est rien de plus invisible que la terre. Et pourtant, comme on se trompe ! Comme chaque parcelle diffère de toutes les autres ! Elles respirent autrement, les grains possèdent une texture unique qui leur appartient en propre. On se tait, on les entend respirer. Telle motte halète pour une raison obscure. Presque toutes, elles dorment. En les touchant, je les éveille. Je peux sentir leur sursaut sous mon doigt et, quand elles me reconnaissent, quand elles retournent au sommeil, j'entends le petit vacarme de leur assoupissement. On n'est jamais seul, mais cette présence moite et inerte ne me suffit guère.

Thomas palpe toujours sa prison. Il lui faudra l'apprendre par cœur parce qu'ici les yeux ne comptent plus.

3.

Peut-être ai-je menti ? Je ne m'appelle pas Thomas. J'ai un nom de papier blanc, un nom d'or lourd, un nom chaud de soleil. Mais je suis celui qui doute.

4.

Le temps ne passe plus. Cela fait plusieurs jours peut-être, plusieurs heures, et pourtant la réalité est encore entière à découvrir. Déglutissant, Thomas s'étonne. Il a la bouche pleine de terre. Si pleine que les deux mâchoires n'arrivent plus à se refermer l'une contre l'autre, et chaque rangée de dents est ainsi maintenue dans un isolement sablonneux. Derrière les lèvres, on peut sentir la ferme volonté de la terre : exister et prendre toute la place. Thomas s'étonne. Sa bouche lui serait si peu utile ? Il a mis tant de temps à se rendre compte de cette intrusion qu'il se demande soudain si vraiment il a vécu auparavant avec cette bouche qui maintenant le gêne ; si vraiment il a souri, s'il a embrassé et grincé des dents. Il doit bien répondre que non. Et, tout le temps qu'il a vécu là-haut, il s'est soucié de cette bouche qui n'existait pas, qui prenait dans son visage

une place usurpée. Comme si le rouge s'était imposé de lui-même. Comme si le verbe mordre s'insinuait dès l'enfance pour ne plus repartir.

5.

La bouche pleine de terre, il est plus facile de se rendre compte de la mort. Comme si le corps ne faisait qu'un avec le sol. Comme si la tourbe avait des bras pour investir la bouche jusque sous la gencive, jusque dans les moindres interstices des dents. Et sentir cette force volontaire, qui écartèle mes mâchoires, qui pourrait briser et disperser tout l'appareil charnel de la terre, et qui pourtant prend son trou, sagement, ne tente aucun geste hostile. Cette immense force de mort et de paix. Intéressant à étudier. Il n'y aurait pas trop de quatre jours, peut-être cinq, pour y penser à fond, aller jusqu'au fond du problème et remonter tout doucement vers les bords, attentif à la moindre enflure du raisonnement et de la déduction. Les poteries étrusques ne proviennent peut-être pas d'autre chose que d'un souci d'ordre et de clarté intellectuelle. D'ailleurs, on a tort de séparer le travail manuel du travail cérébral. Tout effort n'est qu'intelligence et mensonge, structure d'acier sur du sable. C'est la raison pour laquelle tout s'écroule, tout meurt. Il n'est qu'un refuge ; la matrice originelle. Mais j'y suis et j'y prends toute la place.

6.

Je suis seul dans le noir et j'ai peur. Je cherche désespérément l'abandon promis. Mais il me semble que seule la puanteur de mes mains me garde vivant. Et comment trouver la paix ? J'ai menti. J'ai fui, non pas le mensonge, non pas l'écroulement de l'univers ; j'ai fui les ruines intérieures. J'espérais me reconstruire en m'enfouissant sous les décombres de la surface. Je suis ici, sous la terre, écrivain par usurpation, et la dérision m'a suivi comme un chacal sur la piste d'un loup qui

meurt. Mais je ne mourrai pas ; mon corps restera intact et j'aurai des dents pour mordre. Il n'osera pas m'approcher. Mais comment cacher mes doigts pourris, noirs et grouillants de vers. Mes ongles sont rongés, les jointures bloquées, et pourtant rien ne tombe, rien ne me quitte. Comment dérober mes doigts morts à la gueule béante de la dérision ?

7.

Ainsi reclus au cœur de la terre, je veux encore raconter des histoires, encore dire les choses et les nommer. Mais la seule histoire qui me vienne aux lèvres, la seule histoire qui existe maintenant est la mienne. Car les mensonges et les appareils, les masques et les manteaux qui me servaient de refuges, je les ai laissés là-haut, et ils gisent parmi les débris et les cadavres. Toutes les histoires que j'invente sont maintenant semblables et disent la même chose : la désolation de mes mains et ma bouche qui grandit sans cesse.

8.

Il était une fois... mon histoire, qui n'est pourtant pas celle que je connais. Je ne suis pas né quelque part, vers 1950, je n'ai ni mère ni père et n'ai habité nulle part, jamais. Je n'ai pu grandir, puisque sans âge, et personne ne m'a vu ni rencontré. Je ne travaillais pas, solitaire sans être célibataire, et mon état présent est l'inexistence. Je ne ressemble à rien, et mes actes sont évanescents bien que posés.

En fait, l'énigme est insoluble et pourtant mon histoire m'occupe tout entier, compacte et dense, et pousse sur mes yeux pour qu'ils voient. Mais je tiens les paupières bien closes ; ici, il fait trop noir et, de toute façon, je commence à comprendre. Le récit va peut-être s'écrire, s'écouler par mes plaies, suppurer de mes doigts. Mais je n'ai pas peur ; il se multiplie de mon corps, monstrueuse métastase, et je ne suis pas vide.

9.

Quelle est mon histoire? Celle des rêves et des peut-être, des si j'avais et des jamais, des contes d'Andersen et des autres. Toutes les fictions qui me possèdent, qui m'empêchaient de dormir la nuit, quand il y avait une nuit. Ici, dans la ténèbre complète, je ne dors plus et la veille permanente va me permettre enfin d'écouter sans discontinuer le long, l'interminable discours de ces passions mortes. Et ici, où enfin toutes les histoires seront réunies et comprises, ici, je n'écrirai pas ce livre, ce Grand Œuvre qui me contera, car écrire est inutile dans ce noir trop dense pour y faire la lumière.

10.

L'histoire de l'écriture est une histoire désolée, désaffectée, qui ne conduit nulle part. Et pourtant, c'est ce chemin que j'ai voulu prendre, que je prends encore ici, dans l'immobilité complète, dans la ténèbre absolue. Car ici, je ne trouve que moi-même et j'ai changé de nom; je m'appelle parole et écriture. Est-ce assez dire combien je suis mort? La vie me vient tout entière d'une parole inaudible et qui m'apparaît dépourvue de sens. Pourtant, rarement ai-je été aussi rempli de l'existence. Au plus fort de la passion, au plus profond de la douleur, je n'ai jamais trouvé cette plénitude. Entré dans un cul-de-sac, j'ai débouché sur le néant. Bénie soit la terre qui me porte! Je suis un fruit sec qui ne donnera pas d'humus, et tu m'accueilles pourtant.

11.

J'aimerais comprendre l'énigme de mes mains. Tous mes muscles ont gardé leur élasticité, mon corps reste entité superbe et obéissante, mais cette moisissure, ce pourrissement... Comme un dieu déchu. Évidemment, je ne suis ni dieu ni surhomme. Ai-je fauté? Pourtant, j'ai fui pour sauver le langage de l'engourdissement glacé. Encore des mensonges. Suis-je lâche? Je me

souviens d'un après-midi où, enfin reconnu, je devais lire quelques pages en public. J'étais assis au milieu d'autres écrivains qui venaient, eux aussi, rendre compte de leur travail. Et, peu à peu, ma main droite, celle qui écrit, s'est engourdie. Cela a commencé par des picotements au bout des doigts, comme quand, lisant, je m'appuie trop longtemps sur mon bras pour reposer ma tête. J'ai secoué la main, impatient ; mon tour approchait. Mais voilà que le bras était gagné par cette langueur, et, déjà, je ne sentais plus ma main. Les doigts remuaient à peine et tout le bras, lourd, inutile. Quand ai-je compris ? Mon corps refusait d'admettre que l'écriture devienne publique, sorte de moi pour être livrée aux Autres. Et, le plus étonnant, j'avais déjà accepté cette défaite, j'attendais la paralysie avec humilité ; enfin acculé au combat, je voyais clairement la seule issue possible. J'allais mourir par ma propre main, dans mon corps et dans mes mots, et le langage se ferait justice de mes infidèles espérances. Mais je devais prendre la parole et lire. Je me levai, pris mes feuilles de la main droite et commençai à lire. Je n'ai plus jamais ressenti cela, et, de ce jour, l'écriture m'a déserté, abandonné. C'est pourquoi j'ai fui, pour expier, pour retrouver cette heureuse paralysie d'où régnera le souverain langage. Mais cette gangrène, pourquoi ?

*12.*

Aujourd'hui, si ce mot a encore un sens dans ce trou, j'ai essayé d'ordonner mes pensées. En effet, j'avais là-haut un souci constant de classement, d'ordre et de rigueur. C'était d'ailleurs la raison pour laquelle on me respectait comme écrivain ; tout dans mes livres était pesé, calculé, et si inextricablement lié que le lecteur s'y engluait, comme dans un nouvel univers. Donc, je classais, établissant sans cesse des correspondances. Même les aliments les plus prosaïques n'échappaient pas

à cette manie. Qu'en reste-il ici? Rien qu'un grand manque, car pour qui les choses devraient-elles être claires puisque je ne vois plus? À quoi bon porter la lumière dans mes ténèbres; je n'en serais que plus aveugle. La terre n'est pas un mécanisme ordonné. Quelle préséance y a-t-il entre tel et tel grain de sable? Ils sont tous écroulés autour de moi. Pourtant, l'ordre, l'idée de l'ordre demeure en moi-même, secrètement. C'est mon cœur qui bat; la respiration du sol en paraît irrégulière, haletante. Parfois même, on dirait que la terre meurt.

Mais le battement de mon cœur est ici plus qu'une simple percussion; on le ressent comme un soubresaut du sol, constant et souple, qui soulève l'écorce sans jamais la briser. C'est un désert parcouru de vagues incessantes. L'homme est un roseau pensant. Est-ce que Pascal imaginait jamais s'enfouir au cœur de la terre, à la recherche pourtant de l'existence? Dehors, le chaos et la mort; ici, l'oreille à l'écoute du cœur et du sang.

### 13.

Si je pense à moi tel que j'existais là-haut, je me trouve devant un gouffre. Mais justement, cela m'attire; le vertige des profondeurs. Car le succès me grisait. J'étais seul, plus entouré qu'ici mais aussi solitaire. Et, dans le bruit du jour, je n'entendais pas mon cœur battre. Mais que m'importe là-haut? Ma mère me berce, immobile dans la terre chaude, et j'ai contentement de tout. Pourtant, qui pense à moi? Et mes livres, jonchent-ils le sol, débris parmi les débris? Si je pouvais savoir depuis combien de semaines je suis enterré ici, je pourrais dire ce qu'il reste à attendre avant le printemps. J'imagine la racine d'un arbre qui s'étire jusqu'à moi, qui caresse ma joue et s'enroule peu à peu autour de mon cou... non! Qui me frôle seulement, et je respire par elle l'air du dessus, l'air qui entend prononcer mon

nom et qui voit s'étendre ma renommée. Je pense ici à l'*Énéide*, à l'*Odyssee*. Le temps importe peu quand il s'agit d'écriture. Mais toutes ces paroles jamais rapportées, dites d'une oreille à l'autre. Je suis heureux ici, mais je souffre quand même.

**14.**

La vie est une absurdité. Moi qui crachais sur les feuilles blanches pendant les nuits d'ivresse et d'éther, je repense avec nostalgie à la douceur du papier, à sa passivité lumineuse. Et comme tout ici me semble rude, sommaire, comparé à la caresse de la main sur la feuille qui s'écrit. Mais qu'ai-je besoin d'écrire puisque l'histoire est trop immense pour se répandre en minces filets bleus. Puisque le récit tue la fiction et que je le sais si bien que je n'arrivais plus à me mentir sur ma propre genèse ? Mais ma main s'agite dans sa pourriture, et la puanteur qui s'en exhale est un parfum bien amer.

**15.**

Et voilà. J'abdique, je cède. Hier n'existe plus, ni le temps, ni l'espace autre que cette matrice qui me garde. J'abandonne mes tourments et les regrets stériles. Librement, j'ai creusé ma tombe ; je renonce à la plume, au stylo, à l'encre et au désir d'écriture. Je veux devenir silence pour que la parole m'investisse et se rende maîtresse de mon corps. J'ouvre les mains, je courbe le dos et j'attends l'étreinte.

**16.**

J'ai peur. On m'a trompé. Tout est rompu et la terre m'enserme jusqu'à m'étouffer. Je sens son étreinte comme une main mauvaise sur mon cou. Car il y a quelqu'un d'autre ici, quelqu'un qui se cache et qui respire encore. Je le sens, j'en suis sûr. Il me semble déjà qu'il me dérobe tout l'air que j'imagine, tout l'espace, tous les possibles qu'il me reste pour exister. Et, entre les dures parois du sol qui me pressent les tempes, j'essaie de

rester calme, de durcir moi aussi. Je ne suis plus seul. Comment vivre, alors ? Le temps arrêté, qui repart emballé, et le paradis perdu, là-haut, qui ne m'appartient plus. Il faudra que je le tue. Qu'il s'approche seulement, l'intrus, qu'il montre sa main noire ; je la mangerai. Et d'entendre craquer les os morts sous mes mâchoires mortes, je rirai peut-être. Si rire veut dire quelque chose, alors sûrement, je rirai. Je grignoterai tranquillement les doigts, un par un, et cracherai l'ongle. Puis, j'attaquerai le bras jusqu'au coude. Il sera difficile d'en venir à bout. J'arrêterai là. De toute façon, il ne pourra s'échapper. Tout est si clos ici. J'aurai tous les jours d'après pour dévorer le reste. Bras et jambes. Le cœur battra toujours, jusqu'à ce que j'y arrive. Il se contractera, il aura peur, et je le croquerai hardiment. Ça gicle. Ça remue toujours, toujours, jusqu'au dernier coup de dent. Et après, ma foi, il restera le crâne. Les yeux surtout. Et je serai écœuré à l'idée de manger ces yeux morts, vides. Le plaisir aura fui. Mais je devrai finir ma tâche, sans faiblir. Déjà, la nausée me prend.

### 17.

Depuis si longtemps, je ne repose plus. Je l'attends. Je grince des dents doucement, sans trop faire de bruit. Mais j'ai mal au corps. La terre m'étouffe réellement. Peut-être veut-elle m'empêcher de tuer quelqu'un qui a cherché refuge en son sein. La terre hospitalière. Je le tuerai ; il ne peut y avoir deux survivants. Là-haut m'appartient ; à moi seul le bruit discret des vers qui grouillent autour de moi. Mais pas dans mon corps ; je reste intact. Prêt pour le combat. Mais ces yeux qu'il va falloir dévorer, yeux flasques, globules mous et putrides. Il faudrait garder seulement l'instant du cœur, l'instant parfait. J'attends toujours. Quand ?

### 18.

Il y a de grands bouleversements autour de moi. Je

l'attends. Le visiteur maudit ne peut tarder. Il ne faut pas regarder, et mordre brutalement. Couper net ce contact lépreux ; il y a quelqu'un de trop ici et ce n'est pas moi. Mais la terre me fait si mal. Elle me serre, elle m'étouffe. Mais voilà une main, une serre onglée qui me saisit à la gorge. Trop loin de ma bouche. Mordre. Je ne respire pas. Je ne vois pas. Mordre. Toutes ces dents inutiles. Mordre.

**19.**

J'ai desserré l'étau de ma main. Il était inerte. Et j'ai grignoté les doigts un à un, puis la main et le bras. Puis l'autre bras et les jambes. Il n'y avait plus de sexe. Ensuite, j'ai mangé la tête et les yeux. J'ai eu la nausée. Mais le cœur, je l'ai croqué hardiment ; il battait toujours, et jusqu'au dernier coup de dent. Alors, j'ai ri. Si rire veut dire quelque chose, alors j'ai ri. Et l'espace s'est déployé autour de moi, la terre a ouvert les mains, et j'existais vraiment.

**20.**

Comme il fait noir ici ! Suis-je nue ? Je pense à mon écharpe jaune. Je l'ai oubliée là-haut, dans la boue, sur la terre mêlée peut-être aux reliefs de mon dîner. Je creusais, j'étais préoccupée de ce trou à faire ; est-ce une raison pour oublier ? Je n'ai pas de bagage, qu'en aurais-je fait ? Mais cette écharpe, c'est le soleil autour de mon cou. Elle se défait aux extrémités, elle a perdu beaucoup sa couleur, mais ce jaune reste le plus vivant. Peut-être à cause de la soie. Mais j'ai oublié la vie même dans la boue, souillé la soie et le soleil. Tout est si noir ici, et j'ai oublié la lumière.

**21.**

Ma bouche est pleine de terre et pourtant je n'ai pas soif. Ma langue qui a bu le sang n'est qu'une longue suite de craquelures infestées de minuscules organismes vivants ; elle n'est pas morte. Elle vit et me laisse

apaisée. La chaleur de ma bouche se fait torride ; je traverse le désert et je n'ai pas soif. L'idée de l'eau me reste étrangère, je suis pacifiée. Je me souviens, là-bas, combien j'avais soif. Toujours, il aurait fallu que je boive. De l'eau, de l'alcool, autant dire n'importe quoi. La soif faisait partie du jour, de la nuit, de tous les instants. Et, c'est bizarre, je ne buvais presque jamais. J'oubliais d'y penser, de m'arrêter. Il ne fallait pas boire. Car l'eau ne m'apportait qu'une griserie fugitive, un bref bonheur et, après, la soif revenait, plus obsédante. J'étais incapable de m'abreuver. Incapable de dissoudre le nœud dans ma gorge, le nœud de sable. L'eau pour moi devenait un poison subtil qui m'apprivoisait pour mieux me faire souffrir ensuite. Le bruit du robinet remplissant mon verre avivait ma soif, la rendant plus présente et cruelle. Et toute la joie de boire se trouvait empoisonnée par la douleur à venir. Car la souffrance de l'eau ne s'épuisait pas ; des courants souterrains venaient sans cesse en grossir le cours. Dans toute cette eau, il me semblait vivre desséchée, et pourtant porter des fruits. Quelle absurdité ! Ici, dans le désert de ma bouche, je suis devenue racine. Et je n'ai plus soif.

## 22.

J'aimais le brouillard. La pluie en suspens, qui ne tombe pas mais le trottoir est humide. Les glaces des voitures. Et le bruit des pas sur les dalles de ciment mouillé. Il n'y a jamais de sable ces soirs-là où je marche sous la pluie. Aller nulle part. Marcher vers cela, et l'atteindre. Je m'assois, les mains à plat sur le sol, adossée au mur dur et j'arrêteraï, sans mourir. Je ne bougerais plus, compacte et dense, comme une masse indistincte de plomb. Juste sentir mon poids.

J'aime le brouillard sur la ville qui change de visage, qui joue très sérieusement au mystère, et c'est le mystère qui m'attire, qui me rassure. Savoir qu'il n'y a qu'à

entrer quelque part, qu'à saisir la lumière pour qu'il disparaisse, voilà ce qui donne tant d'importance à ce gris. Opacité de la rue Corvisart.

23.

Si je reprends ce fil de l'eau qui me portait tout à l'heure, je remarque quelque chose de comique. En somme, là-haut, je vivais en état de rage permanente. Car, n'est-ce pas cela, cette soif qui ne peut pas boire ? Le chien salive ; il a terriblement soif et il vomit de l'eau. Un bien petit paradoxe, la rage. Pourquoi ? J'avais souvent envie de mordre, de déchirer. Et toute une violence animale que je laissais couver, qui explosait parfois, en plein jour, et le soir surtout. L'influence de la lune ? Peut-être. Peut-être aussi qu'il vaut mieux oublier ce temps-là. Penser à autre chose.

24.

Peut-être qu'il n'y a rien à comprendre, rien à expliquer de cette inexistence de ma bouche découverte après tant d'années de concubinage. Le mariage de chair entre elle et moi ne tenait qu'au silence. Et, si mon cerveau déroule le fil de la raison, je sais bien vite que ma bouche n'existait pas. Elle vient de prendre à même la terre sa première inspiration, son premier murmure aussi. Et je me souviens si bien, maintenant, il y eut des moments où j'ai ressenti cette inexistence, cette béance au bas du visage. Quand une langue étrangère et chaude pénétrait au-delà des dents, jusqu'à la salive, le vide sous les joues se remplissait soudain. Et puis, sa chaleur et la mienne se confondaient, et toute cette fulgurance se perdait dans le simple et abject plaisir de la déglutition.

Plaisir imbécile d'ailleurs. Cette terre dans ma bouche maintenant, et bien plus tard encore, cette terre démesurée m'ancre définitivement au boulet dur de l'amour.

25.

Ma bouche est pleine de terre et je pense à la soie. Soie rose ou pêche, qui me frôle le corps quand je vais boire, les grands soirs, accoudée à un bar un peu sale. Soie rose ou pêche qui me caresse si bien que je n'ai nul besoin de mains pour m'étreindre. Ni homme, ni femme ne sauraient me toucher ainsi, frôler le grain de la peau, et dérober juste un peu de chaleur. Alors, je m'habille de soie, rose ou pêche, et je sors célébrer mon corps, éros souverain auprès duquel nul n'existe plus. Soie, rose ou pêche, où sont maintenant les couleurs ? Tout ce noir.

26.

Le sable grince sous mes dents et voici donc que j'accède à la parole. Oublier la chaleur, et fêter la fade moiteur de la terre qui me berce. Les mamelles brunes de la terre contre les pointes dures de mes seins ; la sensualité vient de moi ; seins de marbre de Misia, chauds sous les larmes chaudes de Renoir ; seins de marbre de Misia, haut placés et qui lèvent le col, surmontant tout ce blanc organdi ; dont les pointes se préparent pour le vol ; cire rose d'Icare que mes lèvres ne peuvent goûter. Le corps est ainsi fait ; c'est le désir qui ne s'assouvit pas.

27.

S'il est nécessaire de me nommer, je suis Misia Sert, enfouie au cœur du monde pour échapper au monde, à la mort et à l'écroulement. Les cadavres des hommes gisent dans les feuilles mortes et putréfiées. La peste peut-être se répand insidieusement, attaquant les hommes entre les jambes, boursouflant l'aine, éventrant les testicules. Et moi, Misia, je ferme les yeux dans tout ce noir. Mes cuisses sont lisses. Tout cet écoulement d'humus et de pus ne m'atteint pas. Il est avalé par la terre, digéré par la terre, et je ne respire

que les parfums musqués du sol profond. Car la terre m'a prise en charge, sarcophage vivant, pour témoigner de la beauté du monde. Tous les hommes morts, je suis la pérennité.

**28.**

L'énigme des couleurs reste entière. Pourtant, j'avais cru que, dans le noir absolu, toutes difficultés seraient aplanies. Je briserais le prisme entre mes paumes, et s'y trouveraient mille diamants, parcelles de couleurs mortes pour parer une vivante. Je deviens le soleil, dans ce trou d'ombre. Mais j'ai rêvé. Cette fuite est d'autant plus inutile que les couleurs ne m'ont pas suivie. Il ne me reste que le rose et le pêche, qui m'ont toujours appartenu. Échapper à l'ordre des choses, au chaos du monde, pour me retrouver dans le désordre de la passion, au sein du monde, tendue vers le blanc total et absent. Mais, si ce n'est du blanc, l'énigme des couleurs reste entière et je n'ai pas la parole.

**29.**

Je repense au blanc et comme mon échec est prévisible. C'est le châtiment de la peur. J'ai fui le chaos et la fin, l'automne qui tue. J'ai fui, à l'intérieur de la moite terre, dans l'ocre et le noir. J'ai eu peur et n'ai pas attendu la mort glacée. La neige est venue ; je n'étais plus là. La toile est pacifiée, toutes couleurs abolies par le blanc, mais je reste prisonnière du noir préservé dans le sein de la terre. J'ai volé le rose et le pêche, mais tout le blanc du monde me sera refusé à jamais.

**30.**

J'ai menti. Je ne connais ni vérité, ni sagesse. Là-haut, je n'ai pas existé. Nulle part, vous ne trouverez trace de ma présence. D'ailleurs, tout est écroulé, fondu dans le paysage. Le seul endroit dont j'aurais pu me souvenir, je l'ai rêvé comme tout le reste. Simplement, quelqu'un me ressemblant et faisant les gestes de la vie,

les gestes de l'amour et du culte, mais refusant ceux de la mort. Quelqu'un qui ferme les mains. Et les autres, autour, l'enlacent la touchent avec leurs mains, fermées aussi, la pressent contre leurs seins, durs ou mous. Mais elle répond rarement. Elle est ailleurs. Et c'est ce chemin inconnu qu'ils suivent en elle, qui les attire et les retient. Mais elle garde la route secrète. D'ailleurs, elle est mensonge puisqu'elle n'existe pas.

31.

J'aimerais abolir le temps, que rien n'existe plus que la stagnation parfaite. Mais la résurgence s'impose toujours et, si j'ai oublié le temps d'ici, je ne parviens pas à abolir le temps passé, l'espace derrière et au-dessus de moi. La terre dévastée où les mouches pullulent dans les grands cadavres, je la repeuple de fantômes que je reconnais, de jardins où j'ai joué quelques fois. Crabtree. Je pense à hier et le temps prend toute la place, tandis que je tire sur les fils du souvenir. Où est la paix ? Je suis une noire Pénélope, dans la ténèbre absolue, défaisant sans cesse une broderie que l'ailleurs file et ourdit obstinément<sup>1</sup>.

32.

Il s'est écoulé, à vrai dire, beaucoup de jours, de nuits. Dans les ténèbres qui ont cours ici, cela n'a pas grande importance. Mais il est surprenant de constater à quel point mon corps est demeuré intègre. Il résiste aux chacals. Ma peau ne se corrompt pas, comme si l'humidité ambiante la nourrissait, la maintenait dans cet état de beauté nonchalante. Je glisserais mes mains sur

---

1. Dans les régions rurales de la Chine occidentale, la broderie sert à remplacer les matériaux plus chers. Les scènes où figurent des êtres humains ont rarement une signification symbolique. Les scènes de chasse ou de guerre sont très répandues, représentant parfois des visages opposés brodés dans des couleurs différentes. Quelquefois aussi, on voit des hommes nourrissant des animaux.

mon ventre, jusqu'à mes cuisses, sans que rien n'agace la paume. Je tiendrais mes seins doucement, et ils frémissaient. La peau des seins est si vivante, elle palpète au moindre toucher. La chaleur s'y concentre toujours et se propage ensuite en longs faisceaux, jusqu'à atteindre chacune des extrémités. J'ai deux soleils tout contre moi, ici, dans l'obscurité de ce trou. Et, quand ils se couchent, ma peau se pigmente de rose et de sable. Je ne vois rien. Évidemment. Il fait si noir. Pourtant, je sens cela. Cette couleur irisée sur ma chair. Savoir ce rose sous la terre, c'est tenir le monde dans mes mains et serrer très fort. Je l'entends qui craque. C'est la phalange du majeur qui se détache du métacarpe. Il y avait là une déchirure ancienne, mal ressoudée. Et le corps maintenant reste si fragile qu'un mouvement du sol, même imperceptible, suffit à le défaire encore. Déjà l'humidité a rongé de grands lambeaux de chair. Partout, on voit l'os qui s'efforce de résister au patient travail des vers. Les bras grouillent de minutieuses galeries, et ce n'est plus le sang qui circule dans ces veines brunes. La vie rose rampe dans les chapelles de la chair morte. Elle s'attarde aux flancs. On ne distingue déjà plus les tissus défaits. Le labour continue, retourne la terre avec indifférence.

### 33.

Je n'ai plus de colère. Je n'ai plus envie de remonter vers la surface, vers la vie chèrement payée, dilapidée. Il me semble qu'ici, dans cette matrice que mon corps épouse, j'accomplis l'inceste parfait. La terre pénètre mon sexe, pénètre ma bouche et mon anus, j'accède à la parole. Je refuse le silence. Mais comme il est facile maintenant de parler ! Ma langue porte le poids qui libère. Et je songe qu'autrefois la liberté pesait sur chacun de mes mots, les rendait infidèles. Je n'osais plus dire car je ne savais pas qui parlait. Il fallait d'abord

ennoblir ma bouche, la farder, la peindre en bleu, pour lui ôter toute ressemblance avec l'humaine, celle qui mord et baise. Qu'elle ne soit que glace et parole. Puis, j'attendais, tournée vers moi-même, un écho des langues mortes qu'il fallait ressusciter. La parole alors était douleur. Comme tout semble différent ici ! Le pouvoir du noir. Mais, si tout a l'air paisible, l'œil attentif décèle les soupirs repus et affaissés de la terre que le charnier engraisse. Le cadavre déjà se démembrer. Le bas du corps n'est plus qu'un chancre qui suppure et qui grouille. Seules les mâchoires n'ont rien à donner ; nettoyées, blanchies, sous les orbites aveugles. L'âpre odeur de la pourriture s'imisce partout. Sous le poids de la terre, la cage thoracique a cédé. On peut encore deviner les poumons transpercés, vidés. Une chambre profanée.

## 34.

Je manque d'air. J'avais pourtant tout prévu : la pluie, la sourde chaleur du sol, la lente putréfaction. Mais il y a toujours quelque chose qui vous échappe. J'étouffe. Mon cœur bat la chamade et cogne. De l'air. Je cherche. Et je me souviens d'une petite chaconne de Bach. Vaguement. Si peu. Évidemment, la musique ici perd son sens. Elle n'existe plus, même dans votre tête. Il faut se taire. Mais on peut toujours la nommer. Nommer son usage, ses agencements et notations, ses codes, reconnaître ses mécanismes. La forme est éternelle. Elle est fixée. Mais par là, on atteint vite le dérisoire. Car le souvenir, lui, nomme la forme mais reste attaché à la parole, à l'évanescence. Alors votre discours remplit l'espace mnémonique et cherche à rétablir le fil de l'ancien discours, du texte oublié. Travail de l'infinie patience. Ourdir le chant de la pierre, jusqu'à bâtir sa demeure. Mais le chasseur du verbe s'immobilise sous la chape lourde du silence. Les chiens sont à vos

## MISIA SERT ET LE JEU DE DÉS

trousses. Car vous, qui parlez si haut de charades et de Pénélope, êtes enfoui au cœur de la terre et n'avez plus de bouche, ni de langue, ni de dents. Vous êtes devenu une charogne. ●

## Chapitre III

### 1.

En ce matin de début du monde, toute seule dans la grande maison jaune, Misia s'ennuie. L'automne ? Elle joue avec le chat. Crabtree. Les égratignures lui importent peu ; elle se sent à peine vivre. Le feu éteint, il reste des braises sous la cendre. Elle les remue distraitement. Sans doute, elle pense à sa solitude. Que faire d'autre ? Elle voudrait bien jouer. Mais les jouets sont brisés autour d'elle. Maman, je voudrais une histoire.

### 2.

Misia est dans sa chambre. Il est midi. Le soleil entre par la fenêtre et fait des jeux sur le mur. Mais il joue tout seul ; il rit, mais Misia n'écoute pas. Elle dort. Elle s'amuse à mourir doucement. Puis, elle ouvre les yeux ; c'est fini. Et recommence.

Le chat s'ennuie ; il prend des bains de soleil, de sommeil. Quoi faire d'autre quand Misia ne s'occupe pas plus de vous que de la lune ? L'existence devient soudain pesante, inutile. Vous êtes là, Crabtree, à portée de griffes, mais elle ne regarde pas. Elle est ailleurs. Vous essayez un petit coup de patte sournois, derrière l'oreille, pour tirer ses cheveux. Elle n'a pas bougé. Vous pouvez la scalper sans crier gare, lacérer son museau rose, elle ne bougera pas. Vous risquez tout au plus de vous faire indiquer la porte d'un doigt souverain. Alors quoi, vous somnolez, indolent ; vous êtes une

## MISIA SERT ET LE JEU DE DÉS

morue séchant au soleil, au bord de la mer. Ça sent déjà le sel. Une bonne chaleur vous pénètre. Vous séchez, mais vous gardez les ouïes ouvertes. Si Misia se lève, vous serez déjà debout, sévère. Mais elle n'écoute pas vos reproches, elle vous prend dans ses bras.

### 3.

Misia est dans le jardin. Elle joue avec le chat ; ils croquent des oiseaux. Oiseaux de plume et de chair, oiseaux de vent ; le bruit des dents qui croquent la pomme fait tout le jeu. Crabtree, regarde : c'est un chardonneret. Attrape-le ! Le chat remue à peine, il balance doucement le postérieur. Tantôt, il va s'élancer. Mais déjà, Misia ne joue plus. Autour du cou, elle porte une écharpe jaune toute neuve. C'est son premier contact avec la soie et elle découvre un monde étrange. Cela est doux, déchirant. On dirait la vie même. Et ce jaune ; je porte le soleil vivant autour de mon cou. Alors, elle danse, elle virevolte, et l'écharpe avec elle entre dans la ronde, l'écharpe et le soleil tout entier. Mais déjà le chat a bondi sur la balustrade proche, tendu la patte et déchiré un coin de l'étoffe. Les fils pendent, jaunes, et Misia n'est pas fâchée du tout, seulement, elle ne sait pas dire pourquoi. Peut-être est-ce le chat dans le soleil qui la fait rire.

### 4.

La maison embaume. Maman est dans la cuisine. Elle prépare un grand souper. Le temps presse, l'appareil cesse de tourner, la boîte de conserve est ouverte. Des huîtres fumées. Ce soir, on mangera des fruits de mer. Maman s'affaire, s'affole. Mais Misia s'ennuie tant, seule avec le Chat botté. Crabtree. Je voudrais une histoire. Il faudra s'arrêter, prendre le temps de raconter. Quoi donc ? Il était une fois.

5.

Igor déambule, pinces serrées, le regard vindicatif. Je suis mécontent, très mécontent. Mais comment gronder, rager, menacer ? Il ne parle pas leur langue. D'ailleurs, il ne parle pas. Ou si peu. Seulement quelques mots à la contremaîtresse. Toutes les contremaîtresses sont bilingues dans ce pays. L'Huître est bilingue, et bizarre. Ah mais, il va se rattraper ; il va l'attraper, cette boîte d'anchois à la manque. En effet, l'Huître n'est plus recouverte de fer-blanc ; sa peau a perdu sa luisance, sa flexibilité, et on dirait maintenant une carapace de lézard venimeux. Curieux tout de même. Et intrigant, si l'on songe qu'elle est montée en grade à un âge où toutes les boîtes ordinaires sont mortes et digérées. Il n'y a pas de clef pour ouvrir son corps dur. Pas moyen d'y pénétrer, sinon, peut-être, avec le bistouri acéré du chirurgien d'un roi ayant droit de cuissage.

Igor se souvient de son trouble quand il la regarde. Elle me plaît bien tout de même. Tantôt interprète, tantôt muette, elle distribue les tâches rapidement et sans bavure, encourageant les anchois de la voix.

*Au bûcher, allons sans frémir  
L'océan va périr sous la marée noire  
Le cœur.*

Car elle chantait, s'accompagnant de trois petites cordes qu'elle fixait à ses extrémités et qu'elle faisait vibrer d'un mouvement du corps tout entier. Cela produisait une musique confuse, lente et obsédante, de temps à autre traversée par un cri inhumain, l'instrument taillant la voix au silex. Le bruit de l'usine alors s'arrêtait. On avait beau l'entendre depuis longtemps, l'habitude ne venait pas de ce cri d'écorchée vive. Comme si l'oreille se brisait chaque fois, pour l'empêcher d'atteindre la cervelle.

## 6.

Igor se promène. Il veille à la bonne marche de l'usine. Les anchois apprêtés frétilent encore, comme des foetus, et, sur les tables, le long défilé des farces et des corps ouverts et béants. L'Huître chante, justement, et cette fois, la chanson a changé, n'est plus la même du tout, et on ne comprend rien de ces paroles bizarres. Mais on écoute quand même religieusement, ravi et désolé à la fois, déplorant simplement le fait que le patron soit là et qu'il faille continuer à travailler.

Et puis, tout s'arrête aussi brusquement que ça avait commencé. Il faut reprendre son cœur et le mettre à l'ouvrage, si bien coincé entre deux manettes qu'il s'électrocute à chaque minute. Et on peut entendre le bruit du sang qui éclabousse l'intérieur des oreilles.

## 7.

Monsieur Igor fit irruption dans la salle des machines ; déjà trois limaces s'affairaient à replâtrer le plafond où l'énorme silhouette du patron avait ouvert une plaie béante de quatre pieds de diamètre. M. Igor était gros, naturellement. Toutefois, il avait gardé de sa jeunesse une étonnante souplesse et le goût des entrées spectaculaire, goût qui profitait à la production per capita, en augmentant la tension nerveuse des ouvrières. Et, de fait, elles avaient toutes sursauté, grinçantes et peureuses, surprises dans leur travail. Les boîtes d'anchois fixaient sur le patron leur clef paralysée par la peur. Sur les longues tables de bois plastifié, d'autres anchois, plus morts que vifs, attendaient qu'on les mette en boîte à leur tour.

Mais l'ouvrage n'avancait pas vite, les ouvrières ne se pressant pas de former une autre armée prolétaire et ferblantisée qui prendrait un jour ou l'autre leur place. Elles travaillaient à leur mort et la désespérance faisait luire leur petit corps d'acier. Une nuit, alors qu'elles

reposeraient empilées dans un même sommeil, le monstre viendrait. Il les saisirait toutes entre ses dix tentacules velus et, lorsqu'il les porterait vers l'inconnu et la fin, elles entendraient les nouvelles ouvrières se mettre à rire doucement. Non qu'elles soient méchantes. Mais, dans la vie d'une boîte d'anchois, il y a toujours une seconde où le fer-blanc l'emporte. Et le cœur d'acier remonte à la gorge, mauvais, vengeur, indésirable appendice d'une vie insuffisante.

Ainsi, les soirées de hasard, alors que les ouvrières se rassuraient peu à peu sur leur sort, l'horrible pas retentissait sur les dalles froides.

8.

La sirène de l'usine retentit. Non, ce n'est que la sonnerie de la porte. Les invités arrivent. Bonsoir, Emmanuel. Elle. Bonsoir. Le souper n'est pas prêt. On ne mangera peut-être pas. Prenez la peine de vous asseoir. Je racontais justement à Misia qui s'ennuie. Misia caresse le chat. Elle bat des mains. Crabtree. Il était une fois.

9.

Igor, de temps en temps, s'interroge sur ce fils qu'on lui avait découvert un jour. Un mariage, une femme et puis, on reste avec un grand vide et une curieuse petite créature qui ressemble davantage à une limace qu'à un crabe. Morte en couche, avec l'enterrement, la peine, l'immersion du corps. Igor se souvient de l'ahurissement de la foule quand, du remous causé par la chute du cadavre dans l'eau, est sorti cet enfant qui hurlait à la mort. Heureusement, on s'inquiéta et on alla le chercher ; il se serait noyé. A-t-on déjà vu ça ? Un enfant ne sachant pas nager ! Ce petit, déjà, ne faisait rien comme les autres. Non seulement n'était-il pas né sous une roche, le lendemain des noces, comme tout le monde, faisant peser sur sa mère le poids honteux de la stérilité ; mais encore son aspect physique le rendait repoussant. Sur

## MISIA SERT ET LE JEU DE DÉS

son long corps rose était posée une boule, couronnée d'algues jaunes d'une espèce inconnue, et agrémentée de trous qui s'ouvraient et se fermaient sans arrêt, faisant entendre un son étrange et inconnu.

Igor regardait avec appréhension ce rejeton bancal. Pourtant, il lui ouvrit son cœur à cause de l'appel du sang et de celle qu'il avait tant aimée. On l'appela Zola. On ne pouvait décentement lui donner un nom qui existât vraiment, et c'est pourquoi on le baptisa de ce patronyme ridicule qui avait au moins le mérite de n'avoir aucun passé. L'enfant fut immergé dans l'océan, comme le veut la coutume, pour fêter son entrée dans le monde. Alors éclata le drame. À peine plongé dans la mer, il se débattit comme un forcené et, si papa n'était accouru à toutes brasses pour le ramener sur la rive, il eût coulé à pic. On ne pouvait plus mettre l'incident sur le compte d'un accouchement perturbé. Il fallut se rendre à l'évidence : Zola ne savait pas vivre.

Son père gardait toutes ces choses dans son cœur. Et la blessure restait ouverte.

### **10.**

Zola ne sut rien de cette histoire. On préférait le maintenir dans l'ignorance de son infirmité. Son père gardait sa douleur pour lui, ne se baignant jamais devant son fils, tenant secrètes ses libations matricielles, et menant à cause de cela une vie de crabe triste.

### **11.**

Le chat ouvre un œil ; comment ? Mais non, ce n'est rien. Il risque un miaulement. Misia le fait taire d'un coup de doigt sur le museau. Tais-toi ! Maman, il était une fois ?

### **12.**

Zola aime son père. Il ne voit personne d'autre que lui mais, pour occuper ses journées, il joue avec des choses disparates qu'Igor lui ramène chaque soir. Il a

vite appris à parler normalement, gardant pour ses jeux solitaires le curieux dialecte qu'il continue à préférer. Tout de même, Zola s'ennuie. Le soleil fait comme une coulée d'or sur sa tête, et il se dit que ça serait rudement bien si quelqu'un venait l'admirer. Il est un tant soit peu vaniteux. Mais ce léger défaut est compensé par tant de gentillesse qu'on ne peut lui en vouloir, vraiment. Oui, quelquefois, malgré la compagnie taciturne de son père, Zola s'ennuie. Misia pense ; oui, Zola, quelquefois, s'ennuie. Il joue avec le chat. Crabtree.

**13.**

La journée s'écoulait, tranquille, entre les lattes des persiennes. L'heure de la promenade approchait. L'Huître consulta son cadran solaire et siffla. Brusquement, un tintamarre incroyable s'éleva, comme un fracas de métal, alors que les boîtes d'anchois se bouscuaient vers la sortie. Et l'Huître resta seule, à mettre de l'ordre dans l'usine, attendant la visite d'Igor.

Dans la demeure luxueuse, Igor était assis, perplexe. Aujourd'hui, Zola lui avait semblé particulièrement nostalgique. Rien ne l'intéressait plus et il se traînait à l'ombre des persils joufflus, ruminant des rêves incompréhensibles. Peu à peu, il perdait la belle teinte verte qu'une saine alimentation avait réussi à lui donner. Il pâlisait et une mystérieuse carnation rose apparaissait, comme à sa naissance, et qui portait les médecins à craindre le pire. Igor prend sa décision. D'un bond, il est debout et, appelant, demande qu'on prépare Zola pour une promenade. Mais il est déjà là, lustré de frais, comme s'il n'avait attendu que cela. Ils partent, côte à côte, marchant d'un pas tranquille vers l'usine. Or, il faut vous dire que Zola aime les bijoux, particulièrement les perles. L'Huître mourut simplement. Elle n'avait pas le choix.

**14.**

Ajoutons simplement ceci : le soir même, ils trouvèrent Zola sur la grève, inerte, inanimé. Et tous regardaient avec consternation les membres informes où l'opiniâtre volonté avait forgé des pinces. Et le temps se refaisait à l'envers, comme si, enfin en marche arrière, il pouvait nous rejoindre.

On lui fit un bel enterrement. C'était le Onze Thermidor. Car, malgré tout, cela reste la meilleure façon d'apprêter les crustacés. À votre santé !

Et ils boivent.

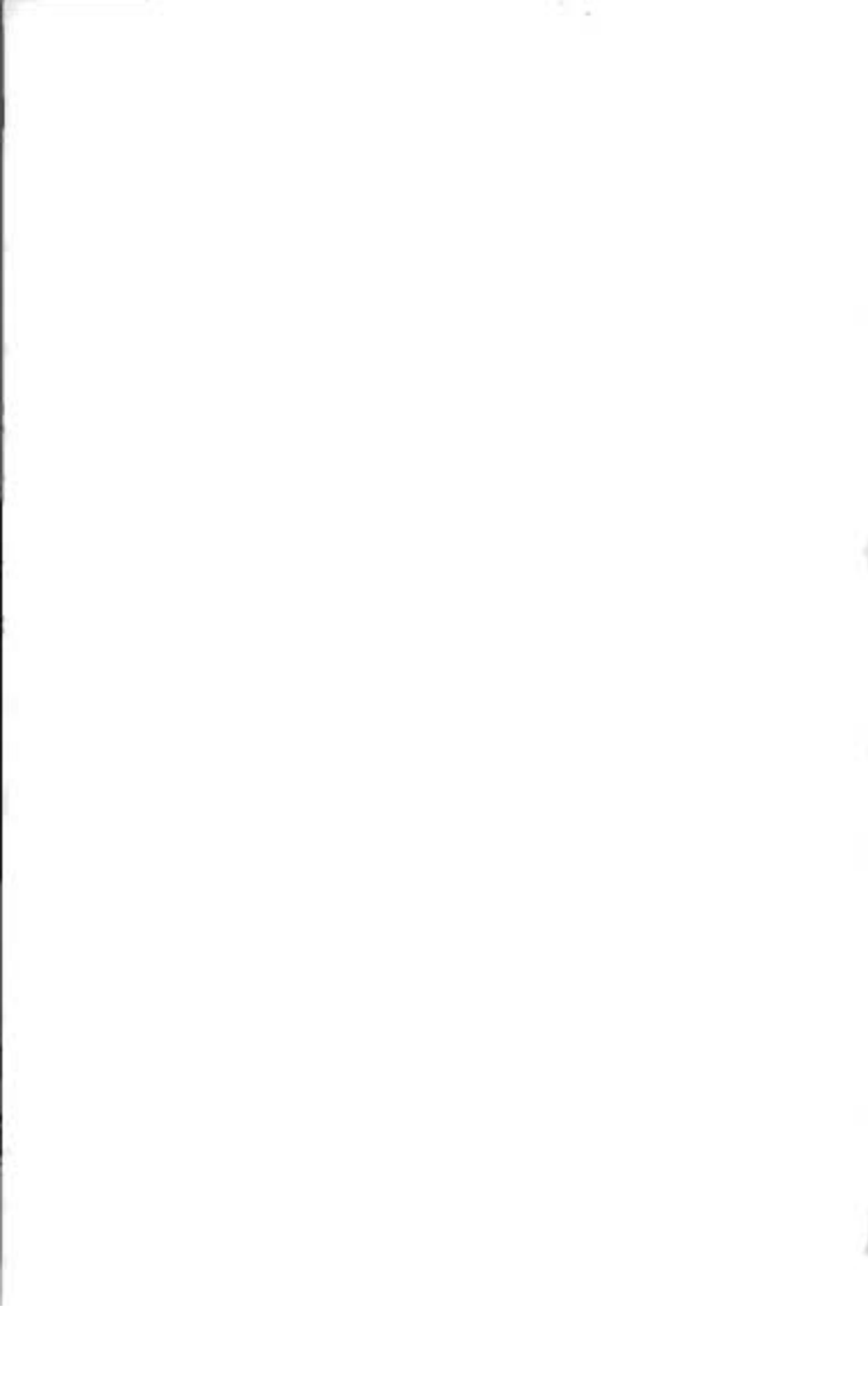
**15.**

31 décembre. Le bruit monstrueux de l'usine s'arrête brusquement. Chaque ouvrière laisse échapper un murmure. Enfin. D'une main salie, d'un doigt coupailé, entamé jusqu'à l'os par le fil d'acier du métier, on cherche les mitaines, le manteau, le bonnet feutré. On sort, on s'en va, on s'échappe sans même sourire. Bonne année ! Un jour de congé. Reposez-vous un peu. Le réveillon dans la tête, la dévoration de ces vingt-quatre heures commence déjà. La dent s'aiguise encore pour mieux mordre. Bonne année ! Les portes se referment. Il fait froid. C'est la nuit. La neige grise résiste au piétinement des bottines. Une silhouette massive et imposante. On monte, on s'entasse, le moteur se plaint sourdement. On repart, le bruit recommence, la machine se remet en marche. L'autobus vous ramène chez vous. ●

Québec, août 1984

**DEUXIÈME PARTIE**

*Interdépendance de l'être philosophique  
et de l'agir textuel dans une  
écriture romanesque*



## ASPECTS PHILOSOPHIQUES

### I

#### *Problématique générale*

D'après Heidegger, l'homme s'appuie, pour exister, sur la pensée. La pensée est métaphysique et résulte d'un agir entre l'Être et l'étant. Elle n'existe que dans le langage. On connaît la formule : « Le langage est la maison de l'Être. » L'Être a, en effet, besoin d'un là pour se déployer dans le langage. De ce point de vue, la parole doit tendre à l'adhérence parfaite à l'Être, c'est son but ultime. L'essentiel, c'est l'Être. La pensée permet à l'Être d'accéder à l'histoire, par l'être-le-là. Mais l'étant est commandé par l'Être, son existence en est tributaire. « La déchéance, c'est l'oubli de la vérité de l'Être au profit d'une invasion de l'étant non pensé dans son essence<sup>1</sup>. » Selon Heidegger, il y a donc primauté de l'essence sur l'existence, primauté de l'extatique sur le là.

Jean-Paul Sartre aborde autrement le problème de l'existence. La question de primauté est inversée. Pour Sartre, l'essence est tributaire de l'existence de l'homme, de l'existence de l'Autre. Le là constitue la seule ancre de l'homme dans le réel. L'Être n'existe pas, qui légitimerait l'existence ; le seul absolu de l'homme, c'est le néant, la gratuité parfaite. La conscience se définit dans son rapport avec lui. L'existence s'incarne dans la subjectivité car elle seule peut assurer la réalité du monde,

---

1. *Lettre sur l'Humanisme*, p. 81.

et la subjectivité a besoin de l'Autre pour exister, les choses, dans leur présent perpétuel, ne lui renvoyant pas d'image. S'engager avec l'autre, c'est s'engager dans le temps, c'est exister. Mais le temps pose la question de la précarité. C'est pourquoi Sartre dit : « Le désir de chacun de nous est d'exister, avec sa conscience, sur le mode d'être de la chose<sup>2</sup>. » Cela est toutefois impossible. Le mode d'être de la chose, ce n'est pas l'existence. C'est le là au présent perpétuel. Il faut donc que l'homme existe par la précarité, par l'absurdité, à côté des choses, porté par l'Autre à une existence définie par sa relation avec le néant.

Pourtant, avec Heidegger, Sartre s'entend pour dire qu'exister c'est tendre à la coïncidence. Coïncidence de l'Être et du là pour le premier, de l'étant et de la conscience pour le second. Mais là où Heidegger voit la réalisation possible de l'homme par l'essentiel, Sartre voit une impossibilité. C'est la gratuité absolue, l'absurde. Il faut tendre à quelque chose qui n'existe pas. Exister, ce n'est pas réaliser, c'est tendre au rien, au néant, c'est agir dans le précaire.

Dans l'une comme dans l'autre conception de l'existence, le réel produit des distorsions ; le réel, c'est le mensonge. Mensonge car il n'existe que pour fixer le là de l'Être, mensonge parce qu'il n'existe qu'en fonction de la subjectivité d'un être absurde, à la fois juge et partie. Or, l'Être pour Heidegger, l'existant pour Sartre sont l'expression de la vérité, tout au moins le contraire du mensonge. Ils sont en questionnement. Le réel n'a pas de conscience. La conscience produit alors à la fois les questions et les réponses, en face d'un interlocuteur posé mais inexistant. Comment la vérité de l'Être peut-

---

2. *La Nausée*, p. 50.

elle dépendre d'un tel subterfuge ? La conscience et le réel constituent deux pôles antithétiques, irréconciliables à mon sens.

L'existence peut alors apparaître vidée de tout contenu ; il ne s'agit plus de poser le problème, le terrain étant miné. L'inexistence est seule viable. Ni conscience de l'Autre, ni conscience de l'Être, plutôt conscience du nulle part-maintenant. C'est-à-dire revenir au souhait de Sartre : « Le désir de chacun de nous est d'exister avec sa conscience sur le mode d'être de la chose<sup>3</sup> », en redéfinissant la conscience. Selon Sartre, « il n'y a pas d'image à proprement parler dans la conscience, mais l'image est déjà un certain type de conscience, un acte, et non une chose<sup>4</sup> ». Donc, nous pouvons considérer l'image comme une forme de conscience subjective, qui peut s'exercer dans un réel tout aussi subjectif. « Les images ne sont pas des copies plus ou moins fidèles du réel ; elles sont en quelque sorte une existence saisie dans son absence<sup>5</sup> », absence d'étant de d'Être, c'est-à-dire le réel sans essence et sans là.

L'existence part de la subjectivité ; la fiction, c'est-à-dire la subjectivité totale du réel, de l'espace et du temps, nous permet une coïncidence parfaite du réel et de la conscience. L'existence serait donc le déploiement du langage souverain dans l'espace fictionnel. Nous vivons avec notre conscience dans le présent perpétuel. L'existence essentielle, c'est la fiction. Elle seule justifie et rend nécessaires sa précarité et sa gratuité. C'est l'anti-existence, l'anti-étant ; c'est le néant apprivoisé. La fiction est donc la maison du langage. Celui-ci ne saurait exister sans le support dialectique de la fiction,

---

3. *La Nausée*, p. 50.

4. *Connaître Sartre*, p. 25.

5. *Ibid.*, p. 25.

## MISIA SERT ET LE JEU DE DÉS

le mensonge objet (diégèse) en relation avec le mensonge-référentiel (le réel de la fiction), le seul support qui puisse composer un univers cohérent et viable, parce que non menacé par la contradiction et par la mort. Le fondement de la fiction, c'est la gratuité. Or la gratuité ne peut se déduire ; c'est le néant. ●

## II

### *Articulation globale dans le récit*

Comme nous l'avons vu, il est fallacieux d'espérer un langage qui soit expression de l'Être et de l'étant. Le langage est expression du ça-nulle part-maintenant, c'est-à-dire du réel de la fiction. C'est une existence-par-l'échec, qui ne vient pas circonscrire d'intérieur puisqu'elle n'a que des extérieurs innombrables. Le fiction, c'est le « plein » de *la Nausée*, sans les yeux du narrateur pour se poser en observateur subjectif et distorsionnant. Le « plein », dans le présent roman, c'est une émergence subreptice de choses, d'événements, de mots, de personnages vides, sans substance, tous d'égale importance a priori, liés par leur seule existence de langage. Il y a des voix différentes, mais qui content la même histoire, indépendamment du circonstanciel. Cette histoire, c'est la souveraineté de l'absurde, c'est le dérisoire.

Le roman est divisé en trois parties. La première se réfère à un chapitre de *la Nausée* de Sartre, intitulé « Mardi à Bouville ». Le narrateur y raconte son délire sur la fin du monde à Bouville. L'humain, l'animal, le minéral sont attaqués au même titre ; ils existent seuls, sans conscience, et ne se fondent pas. Mais le « je », porte-étendard du langage, est épargné. Cela permet l'existence du narrateur, mais celle-ci est basée sur le subterfuge. Qu'arrive-t-il si le narrateur perd son rôle privilégié, s'il devient menacé ? Il est détruit, parce qu'alors le support du Verbe participe de la chose. Dans

*la Nausée*, le narrateur garde le devant de la scène et reste la conscience centrale ; protégé, il n'obéit pas au principe de fin du monde qu'il applique pourtant à tout ce qui l'entoure, humain, végétal, minéral. Il triche et s'exclut du réel qu'il regarde. À l'inverse, j'ai voulu des narrateurs inclus, qui subissent la contingence sans agir sur elle. Ils parlent en bribes désarticulées, sans questionnement ; il n'y a pas intention de dire mais de discourir. Ces voix multiples s'essaient à exister dans le réel alors qu'elles y sont de trop, sans pouvoir sur le précaire. Leur conscience voudrait être, elle ne s'effectue pas. Elle en est empêchée par la fin du monde, le néant qui l'assujettit. Le langage est asservi à l'étant-précaire. Il n'est pas souverain et ne participe pas de l'Être. Chaque phrase profite de l'élan acquis par les précédentes mais doit tout recommencer ; il n'y a pas déploiement mais morcellement.

La seconde partie nous montre l'Être cherchant à se déployer dans le langage, par la parole, en refusant le support de l'être-là. L'Être se contente de maintenir un être-là immobile, non sollicité mais indispensable parce qu'il ancre l'existence dans le temps. Par lui, l'Être accède à l'Histoire. Ce souci, nous l'avons vu, Sartre l'exprime également : « Le désir [...] d'être de la chose ». Le langage se laisse revendiquer par l'Être pour dire la vérité de l'Être ; mais cette vérité est le mensonge de l'étant, la tromperie de l'un authentifiant l'autre. En effet, pour parler de l'Être, il faut immobiliser l'être-là dans un présent perpétuel (le là de la chose), afin qu'il ne s'engage pas dans le réel mais uniquement dans son rapport avec l'Être. Mais il lui faut également servir de témoin à l'Être et ainsi engager sa subjectivité. On le voit, la situation est intenable et le réel ne se laisse pas ainsi effacer. Heidegger nous dit que « la déchéance, c'est l'oubli de la vérité de l'Être au profit d'une invasion

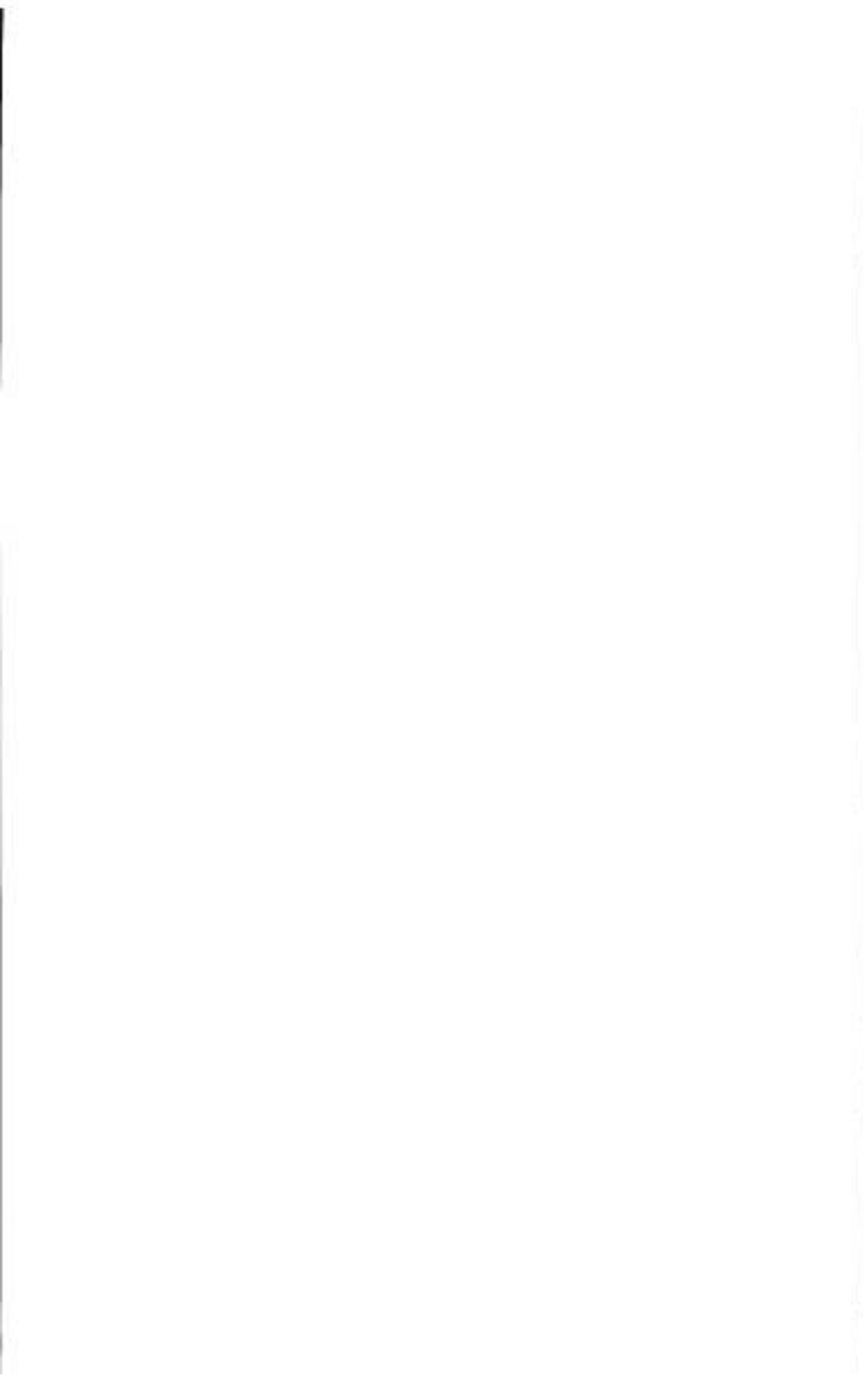
## ASPECTS PHILOSOPHIQUES

de l'étant non pensé dans son essence<sup>1</sup> ». À l'inverse, on peut soutenir que la déchéance, c'est l'oubli de la vérité de l'étant au profit d'une invasion de l'Être non pensé dans son existence. Alors le réel vient impitoyablement éroder l'étant.

Dans la troisième partie, le langage souverain est enfin atteint et se déploie. L'absolu, c'est la fiction qui permet d'exister avec sa conscience dans un réel au présent perpétuel. La fiction s'engage dans le néant et en témoigne, rendant ainsi viable et nécessaire la précarité fondamentale et inévitable. Le langage alors n'est pas la maison de l'Être ; il habite la fiction. Tout existe, toujours, sans naître ni mourir. Rien n'est de trop, mais rien n'est simple, ni déductible. La fiction n'est ni linéaire (unidiégétique), ni constante, ni logique ; elle n'obéit pas aux lois de la probabilité. Elle est masse en fusion, corps informe et vital. La fiction, ce sont les images qui se forment sur la rétine quand on presse ses yeux assez fortement, assez longtemps ; le référentiel a changé de dimension, c'est l'infini. •

---

1. *Lettre sur l'Humanisme*, p. 81.



### III

## *Actualisation de la problématique dans la fiction*

Pour exister avec sa conscience, l'homme a besoin de l'Autre. Mais l'autre est un miroir sans tain ; il ne répond pas au questionnement, ne renvoie pas d'image. Il soliloque et le langage pour lui est un vase clos, non signifiant dans le réel et dans la conscience. L'étant existe seul, comme la chose ; il n'incarne pas la subjectivité et n'entretient de rapport ni avec la conscience, ni avec l'Être. Ainsi tous les personnages de la première partie se retrouvent-ils isolés, usant d'un langage qu'un autre reprend à son compte, sans plus se tenir responsable du rapport établi entre le premier locuteur et le réel. Cela trouve son illustration notamment dans les *Monologues pairs*. Aux questionnements viennent se greffer des réponses totalement étrangères.

Dans cette première partie, la fin du monde est présente par le biais de l'automne, mise en hibernation de la nature. Ici, la nature est hors des personnages, elle est le pouvoir dominateur, l'inexorable du temps. Les divers narrateurs la subissent, ils ne l'expliquent pas. Le questionnement ne s'applique pas au réel. Comme le dit Sartre dans *la Nausée*, « tout existant naît sans raison, se prolonge par faiblesse et meurt par rencontre<sup>1</sup> ». L'existence n'est pas nécessaire ; c'est l'agir

---

1. *La Nausée*, p. 189.

qui la détermine. Or, les personnages de cette partie sont des êtres en instance de choix, devant des actions à faire, qu'ils ne font pas. Ils ne sont pas libres, mais écrasés par la gratuité de tout. Enfin, disons que le dernier chapitre de cette partie fait intervenir la fin du chaos, l'hiver et le retour au blanc. Tout le langage est balayé, oublié. Il n'a pas résisté au réel.

La deuxième partie présente deux narrateurs différents, qui subissent le même sort, c'est-à-dire que leur être-là disparaît, est exclu de la conscience et digéré par les choses. Le récit présente une distorsion englobante où les choses, au présent perpétuel, exercent une pression fatale sur un temps qui se veut arrêté. La conscience centrale, ce n'est pas celle du narrateur, mais bien celle de la terre, des choses qui agissent dans et sur le précaire, alors que la conscience du narrateur tente, en mentant, de s'en dégager. Car les narrateurs sont tous deux des menteurs ; ils ont les yeux fermés et participent à deux échelles de temps incompatibles : le temps de l'être-là « chosifié », et le temps de la conscience, engagé dans le réel. La bouche elle-même est un instrument de mensonge et de doute ; on ne sait jamais qui agit. Il faut mordre et parler ; un même instrument doit lier deux mondes : le premier où l'étant agresse le réel qui l'engage, le second où l'Être souverain se dégage et parle de l'essentiel.

La narration rend compte de cette omniprésence du mensonge en utilisant, à titre de narrateur, le « je » et le « il » indifféremment. Cela vient traduire cette supercherie qu'est la volonté de l'Être de faire exister un être-là témoin et factice, engagé et dégage du réel, subjectif et objectif. Le « je » et le « il » manquent d'identité respective ; ce sont les créatures tentatrices du langage. La narration témoigne également de ces mensonges, de ces « comme si<sup>2</sup> », en présentant successive-

ment des séquences contradictoires qui se font et se défont, et ne se parlent plus. Les deux narrateurs partagent la conviction de Roquentin, que « le corps, ça vit tout seul une fois que ça a commencé<sup>3</sup> ». Mais l'avènement du souverain langage, attaché au réel tout en n'en subissant pas le joug, est impossible ; le temps attaque la chair, et la paralysie fait place à la gangrène. C'est le sort que subit Misia, qu'enfin on rencontre nommément, surgie du langage mais condamnée à mourir par manque d'être-là. Misia sera prise en charge par la fiction pour être portée à l'existence dans la troisième partie. C'est également le sort de Thomas l'imposteur, le premier narrateur. Nous allons regarder l'organisation spécifique des récits attribués à ces deux narrateurs.

### *Le récit de Thomas*

Le premier narrateur, Thomas, se nomme doute. Il existe parmi et par les choses, et est reconnu par elles. Il veut oublier le corps et vivre en communion avec l'Être, le souverain langage, se laisser investir par lui. Il accepte l'angoisse « qui ouvre à l'essentiel<sup>4</sup>, » mais sa peur retient toujours le réel. « Mais je restais près des gens, à la surface de la solitude, bien résolu en cas d'alerte à me réfugier au milieu d'eux<sup>5</sup>. » Il appelle la parole, mais pour se raconter, c'est-à-dire mettre l'Être au service de l'être-là, en l'investissant du réel auquel, par ailleurs, il refuse de se soumettre. Thomas est un écrivain et il a les mains pourries ; en lui, le langage est attaqué déjà. L'écriture, il la vit par l'Autre, qui lui sert de tampon encreur. De la même manière, il résiste au précaire par un discours distanciateur, et pourtant,

---

2. Voir p. 26.

3. *La Nausée*, p. 142.

4. *Lettre sur l'Humanisme*, p. 9.

5. *La Nausée*, p. 18.

le réel s'impose dans sa chair, « comme une écharde<sup>6</sup> », amenant la gangrène. C'est que le narrateur vit par le mensonge, comme il l'avoue lui-même. Il dissocie le « je » du corps et aspire à la pensée totale, tout en rappelant sans cesse à lui un réel imaginé. C'est pourquoi il ne peut accepter la présence d'un intrus-*Autre* car, « pour obtenir une vérité [... il faut] passer par l'*Autre*<sup>7</sup> ». La vérité pour Thomas est mortelle, c'est de mensonge qu'il se nourrit. Pour supprimer l'*Autre* et abolir le précaire, il veut mordre, dévorer. Mais le lieu de son propre langage est justement la bouche de cet *Autre*. Il mourra donc dévoré.

### *Le récit de Misia*

Le nouveau narrateur s'incarne à partir de la chair de Thomas. C'est Misia, qui cherche aussi à atteindre l'existence, la parole. Pour Misia, il faut faire du corps le réceptacle immobile de la parole. Le lieu privilégié, c'est la bouche ; l'existence de la narratrice se définit tout entière par ce rapport à sa bouche. Misia ne pense pas, elle cherche le langage. Or, elle peut accepter que le souverain langage se déploie en elle, puisque déjà elle accomplit le même rite avec son corps, Éros souverain. Pour Misia, l'être-là, c'est déjà l'en-soi selon le vœu de Sartre, la conscience sur le mode d'être de la chose, une « adéquation parfaite du contenu au contenant ; il n'y a pas la moindre fissure dans l'être par où pourrait se glisser le néant<sup>8</sup> ». Pourtant, cette fissure existe ; c'est la bouche de Misia, qui s'engage dans le réel, qui mord et baise, une bouche difficilement quotidienne. C'est par la bouche que la terre pénètre ; Misia l'invite à participer

---

6. Voir p. 25.

7. *Lettre sur l'Humanisme*, p. 66.

8. *L'Être et le Néant*, p. 116.

du langage, elle installe sa gangrène et ses vers. Misia, comme Thomas, subit la trahison de sa bouche. Mais la narratrice en est consciente et cherche à purifier sa bouche de tout rapport avec le réel, pour aller vers la parole : « il fallait ennoblir ma bouche, la farder, la peindre en bleu<sup>9</sup> ». De la même façon, loin d'exclure l'être-là, elle cherche à l'engager dans la voie de l'Être, dans le désordre de la passion et du langage. Mais il s'agit d'une tromperie, car l'être-là ne peut s'abstraire du temps tout en témoignant de la conscience. Malgré sa volonté, Misia ne peut réconcilier le temps de la parole et le temps de la chair. Elle est investie par le temps des souvenirs, comme son corps est investi par le temps destructeur, le présent qui file et défait les tissus. Et elle aussi, pour lutter contre le précaire, bascule dans le mensonge tandis que la terre la digère.

Dans la troisième partie, Misia réapparaît. Un narrateur parle d'elle ; c'est elle, ou le chat, ou quelqu'un d'autre. La narration démarre difficilement : Misia n'arrive pas à exister, à vivre de l'ennui, sans fiction explicite. Elle appelle le langage et il vient. L'histoire qui nous est racontée alors n'est pas exclue du réel de l'être-là, c'est celui-ci qui n'existe plus. Misia est absorbée par l'histoire, comme le chat. Le rapport au néant dont parle Sartre dans *la Nausée* : « tout d'un coup, j'ai perdu mon apparence d'homme et ils ont vu un crabe qui s'échappait à reculons...<sup>10</sup> », c'est le crabe de la fiction qui l'assume avec sa conscience, en s'engageant dans le précaire. Son histoire rend compte d'une autre idée de Sartre que « tout durcissement est un effort vers l'artifice<sup>11</sup> ». Les moments parfaits dont rêvait Annie

---

9. Voir p. 149

10. *La Nausée*, p. 175.

11. *Ibid.*, p. 46.

dans *la Nausée*, ce sont les moments déréglés, orchestrés, existant tout entiers, de la fiction. On ne peut vivre ailleurs que dans le langage ; le cœur y bat.

La fin de cette troisième partie nous montre justement une fiction qui fait vivre, puisqu'on la mange, littéralement. C'est le sacrifice du Verbe, qui s'accomplit sans cesse et conformément aux écritures. La bouche n'est plus divisée, elle mange et boit le langage même. ●

## LE TEXTE GÉNÉRATEUR

### I

#### *Les bases narratives du récit\**

**A**vant d'en faire l'analyse, précisons qu'il ne s'agit pas de montrer *Misia Sert et le jeu de dés* comme un roman strictement formaliste, n'existant que par autogenèse. La première partie de ce travail l'aura montré, le « à dire » tient ici une place importante. Au départ, il s'agissait de parler de quelque chose, du difficile rapport entre le réel et la fiction. Mais, comme pour mieux témoigner de l'impossible apaisement, le texte a tout de suite dérapé, le « dit » échappant au contrôle de l'intention pour exister par lui-même, avec un autre sens et un autre but. Le texte alors ne parle pas de fiction ; il provient de la fiction et suit la logique de règles plus obscures, que nous ne voyons pas toujours très bien. Est-ce utile, d'ailleurs, de tout expliquer, de tout circonscrire, de tout contrôler, simplement pour ne plus voir la tempête folle de l'imaginaire ? Je ne crois pas. Il y a donc une part de ce roman que je n'explique pas, sur laquelle je ne peux rien dire puisqu'il n'y a qu'à voir ; la fiction *produit*. Par contre, il ne faut pas renoncer à dire la genèse car la fiction, aussi, se *reproduit*. Elle assure sa pérennité par divers procédés. L'écriture est génératrice. Elle utilise plusieurs référentiels qui définissent sa relation au réel. Elle ménage l'émergence d'éléments privilégiés, qui remontent de loin en loin. Ainsi, le sens du texte (de *texere*) est bien plus souterrain qu'apparent ; il *mine l'écriture*, la creuse de galeries communicantes. Parfois, on arrive à l'air libre, parfois

## MISIA SERT ET LE JEU DE DÉS

le sol s'effondre, parfois aussi on se retrouve dans une autre galerie, que l'on n'a pas creusée ; où mène-t-elle ? Le texte générateur est ainsi incertain, en recherche et en transformation. C'est un *agir* et, bien que le stylo le fixe, il n'est jamais stable, mais en mouvance perpétuelle. L'insaisissable fiction. ●

\* : La dénomination des procédés textuels utilisés se fera d'après la terminologie développée par Jean Ricardou.

## II

### *Actualisation dans le récit*

#### *A- Mise en place de la fiction*

#### 1- ARBITRAIRE ET DÉPART

Comment ce roman a-t-il été commencé? Sur quels critères ai-je élu les éléments constitutifs de la fiction? Disons d'abord que l'idée d'une présélection surdéterminée par un discours théorique du texte à venir a été écartée. En fait, avant l'écriture, et par choix arbitraire, j'avais opté pour Misia Sert comme sujet initial. Comme le personnage est peu connu, présentons-le d'abord.

Misia Sert est une Parisienne célèbre du début du siècle. D'origine polonaise, elle émigre tôt en France. Pianiste de talent, élève de Fauré, elle épouse Thadée Natanson, le créateur de la célèbre *Revue blanche*, et devient la muse de plusieurs peintres impressionnistes. Puis, elle épouse Alfred Edwards, un millionnaire, propriétaire du journal *le Matin*, et amateur de topazes. Enfin, elle épouse Jose Maria Sert, un peintre espagnol très lancé, dont les fresques baroques flamboient. Vers cette époque, elle rencontre Diaghilev et devient son *alter ego*. Utilisant toutes ses influences, elle met les Ballets russes à la mode.

Malgré ses mariages successifs, jamais personne n'a pu la réduire à un rôle de faire-valoir conjugal. Elle occupe le devant de la scène. Toute sa vie, elle fréquente les peintres et les musiciens les plus importants, et sert de catalyseur à tous les mouvements artistiques. Si c'est la sympathie qui m'a poussée vers Misia comme sujet

initial, c'est ce dernier aspect de sa personnalité que j'ai retenu pour élaborer un roman. En effet, le nom de Misia fait surgir l'événement, s'y inclut et cependant demeure irréductible. Ce pouvoir générateur, j'ai voulu l'utiliser sur le texte à venir.

D'autre part, voulant traiter des rapports entre la fiction et le réel, il me paraissait intéressant de parler de Misia, être historique, sur le mode fictif, en ne retenant d'elle que les noms qui la concernent, sans faire intervenir les événements dont ils sont issus. Une biographie textuelle, en quelque sorte, qui parle de Misia sans la raconter. Les mots de Misia forment une série potentielle où le texte vient se féconder, opérant une sélection au fur et à mesure de ses besoins. Misia est donc la figure centrale du roman, son réservoir multiple, sa nourriture.

Néanmoins, pour commencer le texte et permettre à Misia de s'y manifester, j'ai sélectionné l'automne. C'est donc une seconde série potentielle qui s'offre, dont le choix a été dicté par l'idée du texte à faire, à cause des feuilles, évidemment, qui s'amoncellent. C'est donc une sélection motivée par le texte qui s'écrit, et non par un besoin de représentation. En effet, il est indifférent que « l'action » se passe en automne ou au printemps. L'automne, ici, n'est pas un temps, ni un espace ; c'est un moteur textuel. Ses caractéristiques : le rouge, la chute, la mort, le vent, les feuilles, les arbres, l'eau s'appliquent à tout le texte, sans a priori circonstancié. Elles agissent sur le texte à venir et, en interaction avec la série potentielle de départ, le dictent.

Mais parler de l'automne au début du roman serait parler de la préoccupation du narrateur pour l'écriture-objet-à-produire. C'est pourquoi la première séquence présente une usine. C'est le lieu où s'accomplira l'écriture. Car l'usine est un lieu de génération mécanique,

## LE TEXTE GÉNÉRATEUR

de réactions en chaîne, de mouvements sériels. Ce premier élément de fiction, qui détermine une nouvelle série potentielle, en est donc un d'ordre structurel ; le mécanisme producteur est amorcé avant le texte producteur. Ce mécanisme mis au clair et encré, le texte s'ébranle et commence à jouer ses fictions. Nous allons voir comment.

### LES SÉRIES POTENTIELLES DE DÉPART

#### *L'USINE :*

- ouvrier
- machines — soudeuse
- chaîne
- métal — matrice
- production
- cadence — sirène

#### *L'AUTOMNE :*

- rouge → cadavres → mort
- chute
- arbre
- mort
- eau
- vent
- feuilles
- temps

## MISIA SERT ET LE JEU DE DÉS

### MISIA SERT :

- musique
- Italie — Venise
- peinture                   → Renoir
- Thadée Natanson       → Thomas
- *Revue blanche*
- Bible
- doute
- Zola
- peintres
- écriture
  
- Albert Edwards       → argent
- topazes
- journal
- pierres précieuses
- jaune
- *Le Matin*
- papier
- encre
- Jose Maria Sert       → Espagne
- couleurs
- Soleil
- feu
- cathédrale
- Bible
- peintre
- bijoux(Sert)
- Serguei Diaghilev   → Ballets Russes
- Vaslav
- Igor
- Musique
- Italie

## 2- MISE EN CIRCUIT DES SÉRIES POTENTIELLES DE DÉPART

La première séquence présente une usine. Un lieu, sans contexte, sans motif, mais un lieu continu. On ne voit de l'usine que le nom ; rien d'autre n'est évoqué. Il s'agit simplement d'une mise-en-ici du texte à venir.

Dans la deuxième séquence, le dispositif textuel situé en *I* s'est mis en marche pour produire un discours, mais en utilisant un glissement de sens, du linguistique au rhétorique. C'est le début du texte générateur. Cette harangue est composée d'une série de poncifs, d'expres-

## LE TEXTE GÉNÉRATEUR

sions idiomatiques, de maximes et de dictons. Le discours les produit à la chaîne, et il ne sont pas là pour leur sens. Toutefois, ils permettent la mise en circuit de l'automne, amenée par « le fil du temps ». Outre le mot-porteur, on retrouve les éléments suivants : la chute, le rouge, l'arbre. Le texte, en les regroupant, tend à établir entre eux des connotations privilégiées, des synonymies spécifiques potentielles, rappelées plus tard par le discours ou inutilisées.

La troisième séquence vient motiver ce discours. Elle en fournit une explication et met en scène (car le spectacle commence en 2) Edwards, donc déjà Misia. Elle le met en relation avec les mots pierres précieuses, breloque, qui font partie de son potentiel de textualité. On retrouve également Natanson, toujours Misia, sa revue *blanche*, avec le noir du texte.

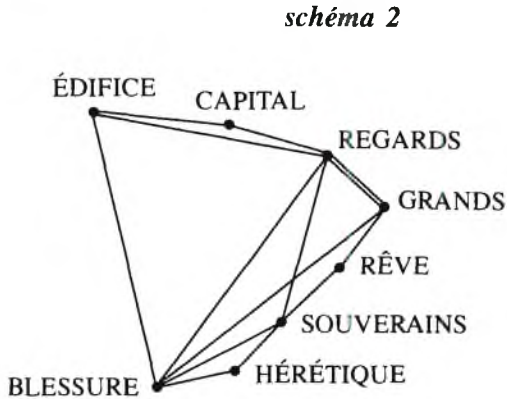
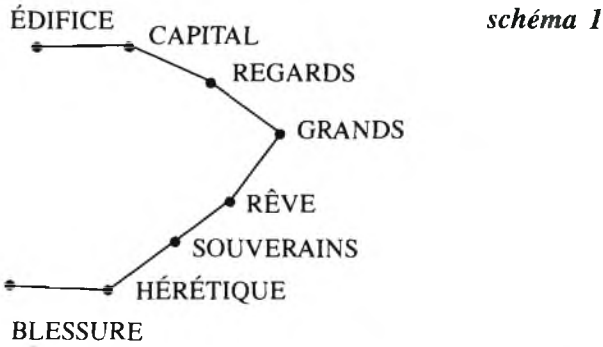
On le voit, dans ces trois séquences sont présentées les trois séries potentielles de départ, avec tous les éléments nécessaires à l'écriture du roman. De là, et par l'usage d'un texto-lecte<sup>1</sup>, le texte se fera lui-même, jusqu'à sa fin.

Afin de permettre une meilleure compréhension de la mise en circuit des séries potentielles de départ, j'ai procédé à une analyse exhaustive de la séquence I-2, où la cellule *automne* se trouve introduite. On peut également voir les possibles fictionnels qui sont aussitôt mis en branle. Enfin, on constatera qu'il reste des élé-

---

1. D'après Ricardou, le texto-lecte est le vocabulaire propre à un texte en particulier. Il est composé de l'ensemble de ses nominations textuelles, c'est-à-dire les synonymies spécifiques que le texte crée par association métaphorique.

ments inutilisés, non textualisés<sup>2</sup>. Le *rêve* ou le *capital* ne sont pas repris, pour des raisons de proximité, ou par hasard simplement. En effet, on laisse tomber beaucoup de ces « possibles », au profit d'autres éléments, au départ tout aussi arbitraires.



2. Un élément textualisé est un élément affecté d'au moins deux liaisons avec d'autres composantes du texte. Par exemple, si nous prenons la quatrième phrase, nous avons les éléments suivants : édifice, capital, regards, les grands de ce monde, rêve, souverains, hérétique, blessure. Ils entretiennent un rapport linéaire (schéma 1). Subséquemment, ils vont être textualisés jusqu'à montrer, à la fin du roman, les liens suivants (schéma 2).

## SIMULATION — SÉQUENCE I-2

Mesdames, messieurs,

Si je vous ai tous réunis ici ce soir, dans des circonstances exceptionnelles, je l'avoue, c'est que la situation le commande. L'alerte est chaude, le récif est proche, les canons tonnent mais ne se rendent pas, les carottes sont graves; bref, l'heure est cuite. Mesdames, messieurs, la question ne répond plus. L'édifice inaltérable de notre capital, d'où nous jetâmes nos regards sur toutes les sphères du monde, d'où nous dirigeâmes adroitement les grands de la planète, d'où nous caressâmes le rêve d'être souverains, en ces jours hérétiques, l'édifice inaltérable de notre capital brame sa blessure. Notre empire croule, mesdames et messieurs, et notre puissance ne tient qu'à un fil. Le fil du temps, précisément. Tout au moins n'est-il pas embobiné par nos concurrents.

Et c'est pourquoi, quand je dis que l'heure est grave, je pèse mes mots. Je les mets en balance monétaire. En ce moment, l'horloge murale du Bauhaus marque minuit moins dix. Eh bien, mesdames et messieurs, il nous reste dix minutes à vivre dans la richesse. À minuit exactement, l'édifice de béton dans lequel nous nous trouvons s'écroulera. Ce vingt septembre, à minuit

précis, l'automne nous entraînera dans sa chute vertigineuse. Le ciel se remplira d'ocres et âcres lueurs, l'horizon flambera sans fin, l'entreprise ira se perdre dans le sillon de la terre et la souche normande du fondateur de notre empire deviendra, cet arbre écorché, immobile dans la plaine à vif. Mesdames, messieurs, ce soir, le rideau rouge se baisse. Le spectacle s'annonce magnifique. Soyons à la hauteur.

#### LÉGENDE

————— : élément textuel de la série de départ *automne*

..... : élément approximatif de la série de départ *automne*

Synonymies spécifiques (nominations textuelles)

- - - - - : utilisées ultérieurement

- . . . . - : non utilisées

- - — - - : éléments arbitraires repris et textualisés dans le roman. Le chiffre entre parenthèses indique où a lieu la première résurgence.

### ***B- Dispositifs textuels et production***

Rappelons d'abord que, pour Ricardou, la production, c'est « l'activité qui choisit une certaine matière et lui inflige diverses opérations aptes à en assurer la métamorphose<sup>1</sup> ». Comme son titre l'indique, ce roman parle de Misia Sert. C'est donc la matière de départ, à laquelle il faut adjoindre l'automne et l'usine. Le texte métamorphosera donc ces trois arbitraires. Voyons comment.

1. Ricardou, J., *La Révolution Textuelle*, in *Esprit*, n° 12, 1974.

### 1- PERMANENCE DES ÉLÉMENTS DE DÉPART

Comme nous l'avons vu précédemment, après trois séquences, les arbitraires de départ sont mis en place par quelques-uns de leurs éléments. La première cellule concerne l'usine et ne comprend que ce mot. La deuxième met en scène l'automne, avec le rouge, la chute, l'arbre. La dernière présente Edwards, Natanson, le blanc, le noir, les pierres précieuses, la breloque. Tous ces éléments fondent le texte et vont en émerger périodiquement. Examinons leurs occurrences respectives<sup>2</sup>.

Le mot *rouge* est présent dans toute la première partie (8 occ.), et une fois dans la deuxième. Sorti de la cellule automne, il s'exerce immédiatement dans les autres cellules de départ. En effet, les ongles de la fuyarde sont rouges (cellule Misia), la soudeuse est rouge (cellule usine). Cela favorise la mise en place de diverses ordinations métaphoriques<sup>3</sup>.

Le mot *noir* se limite à la cellule Misia, dans la première partie du texte (2 occ.). Mais il fonde toute la deuxième partie (15 occ.). La main est noire, la terre également. C'est le noir total. On le revoit également à une occasion dans la troisième partie, dans la chanson de l'Huître qui, comme on le verra (à la page 107), est reliée à la cellule Misia.

Le mot *blanc*, peu présent dans la première partie, revient fréquemment dans la deuxième (7 occ.). Il se rapporte alors à l'écrit, ou à l'idée de couleur. Il y a donc travail polysémique.

Les mots *pierres précieuses* et *breloque*, dans leurs nominations textuelles, diamants, bijoux, perles, ont peu

---

2. Le nombre d'occurrences du mot sera indiqué entre parenthèses et on utilisera l'abréviation « occ. ».

3. L'ordination métaphorique est la rencontre de deux cellules fictionnelles, à partir de leur point commun.

d'occurrences (9 occ.) mais se distribuent dans toutes les parties du texte. Ils sont d'abord liés à l'enquête, comme motifs, puis à l'idée de couleur, dans la deuxième partie. Enfin, ils viennent conclure la troisième partie.

Le mot *automne* fonde la première partie (8 occ.). Sa présence au niveau idéal est constante. Mais on ne le retrouve pas après la page 26.

*Arbre* est utilisé deux fois seul, trois fois dans l'idée de racine (en **I** et **II**). Il participe des cellules Misia et *automne*.

Le mot *chute* revient surtout d'une manière idéale et appliqué à toutes les cellules. Chute de feuillage (p.16), chute de l'autobus (p.18), chute du monde sur Misia (p.39), chute du cadavre de Mme Igor (p.49).

Enfin, le mot *usine* est utilisé en **III**, avec Igor (2 occ.), et termine le récit, à la page 52.

Les noms *Natanson* et *Edwards* (4 occ. et 2 occ.) reviennent peu, et uniquement dans la première partie.

Si nous regardons cela d'une manière plus globale, les mots reliés à la cellule *automne* reviennent dans la première partie seulement. C'est donc dire qu'une fois le rôle d'enclencheur de production de l'objet-texte accompli, une fois sa fonction de motif épuisée, la cellule initiale de l'*automne* disparaît formellement du texte. Elle survivra néanmoins, transformée.

Le lieu textuel, l'*usine*, ne travaille pas dans les autres cellules. Il existe au niveau idéal seulement, de place en place, et ne sert textuellement de moteur que pour la fiction en **III**, annoncée par « il était une fois ». Enfin, il clôt le texte ; on s'en échappe et on retourne chez soi, au hors-texte.

Les mots reliés à la cellule Misia travaillent les parties **I** et **II** du texte. Le blanc, le noir, les bijoux reviennent partout. Le noir et les perles sont « ré-usinés » en **III**. Seuls les noms initiaux de Misia (*Natanson*,

## LE TEXTE GÉNÉRATEUR

Edwards) sont abandonnés avec la première partie. C'est que Misia s'est nommée autrement et existera par elle-même bientôt.

Il y a donc peu d'éléments initiaux dans la troisième partie du texte. C'est qu'elle s'est écrite à partir des transformations subies par les cellules de départ.

### OCCURRENCES DES ÉLÉMENTS INITIAUX (I)

#### **ROUGE**

- p.15 - ongles / autobus
- p.15 - la soudeuse
- p.15 - bouche rouge
- p.16 - le feuillage (idéel)
- p.17 - griffes rouges
- p.24 - un poids roux
- p.24 - orange-rougissant
- p.25 - horizon rouge
- p.29 - comme si le rouge s'était imposé

#### **NOIR**

- p.17 - l'œil noir
- p.17 - tout reste noir
- p.27 - doigts noirs
- p.27 - noir de la terre
- p.29 - dans le noir
- p.30 - doigts noirs
- p.30 - il fait noir
- p.35 - main noire
- p.36 - il fait noir
- p.39 - tout ce noir
- p.39 - tout ce noir
- p.40 - le noir absolu
- p.40 - du noir
- p.41 - noire Pénélope
- p.42 - il fait si noir
- p.43 - le pouvoir du noir
- p.47 - la marée noire

OCCURRENCES DES ÉLÉMENTS INITIAUX (II)

**BLANC**

- p.15 - immaculée (idéal)
- p.21 - jointures blanches
- p.26 - la neige (idéal)
- p.28 - papier blanc
- p.34 - feuilles blanches
- p.40 - tendue vers le blanc
- p.40 - la neige
- p.40 - le blanc

**PIERRES PRÉCIEUSES**

- p.17 - diamant
- p.20 - bijoux
- p.20 - diamants
- p.40 - diamants (absents)
- p.51 - bijoux
- p.51 - perles

**BRELOQUE**

- p.16 - de la breloque
- p.20 - (retour sur l'enquête)

OCCURRENCES DES ÉLÉMENTS INITIAUX (III)

**AUTOMNE**

- p.15 - je crois que c'est l'automne
- p.19 - imminence de l'automne
- p.23 - imminence de l'automne
- p.24 - présence de l'automne
- p.24 - présence de l'automne
- p.25 - lettre de Natanson
- p.25 - les pompiers
- p.16 - *toute la séquence 7.*

**ARBRE**

- p.16 - dans les racines
- p.19 - racine carrée
- p.19 - monologues dans l'arbre
- p.33 - la racine d'un arbre
- p.37 - je suis devenue racine

## LE TEXTE GÉNÉRATEUR

### *CHUTE*

- p.16 - chute du feuillage
- p.19 - chute des gens
- p.24 - l'édifice s'écroule
- p.25 - il faut tomber
- p.39 - tout est écroulé
- p.49 - chute du cadavre

### *USINE*

- p.48 - Igor
- p.49 - la sirène de l'usine
- p.52 - L'usine ferme

### *NATANSON*

- p.18 - détective
- p.18 - complice
- p.19 - complice-détective
- p.19 - complice

## OCCURRENCES DES ÉLÉMENTS INITIAUX (IV)

### *EDWARDS*

- p.20 - sa disparition

## 2- TRANSFORMATION DES ÉLÉMENTS DE DÉPART

Nous l'avons dit, la production textuelle suppose la métamorphose. Celle-ci s'accomplit selon divers procédés. Le plus courant est la formation, par la mise en couple de deux éléments distincts, de connotations privilégiées, de synonymies spécifiques. C'est la nomination textuelle. Ce travail du discours produit le texto-lecte, c'est-à-dire le vocabulaire propre à un texte en particulier. Évidemment, le texto-lecte est évolutif, puisque le discours, en se développant, constitue toujours de nouvelles nominations textuelles. Quel est leur rôle? Elles servent à abolir le principe de représentation. En effet,

## MISIA SERT ET LE JEU DE DÉS

la présence d'un mot amène la présence, hors le texte mais simultanée, de toutes ses nominations et des appendices de ces dernières. Il n'y a donc plus un temps, un espace, un motif dans une séquence, mais un possible de lecture. Cela mis au clair, voyons ce qu'il arrive des éléments textuels de départ.

Prenons le *rouge*. Le texte le lie d'abord à un rideau qui se baisse, puis à une femme aux ongles rouges, à un cri, à un autobus. Plus loin, il est associé à une soudeuse, à une bouche qui se lie elle-même au regard, au cou. Le cou se lie à corde et regard, à automne. Nous avons donc :

Rouge	→ rideau	→ spectacle
	→ ongles	→ femme → cri
	→ autobus	
	→ soudeuse	
	→ bouche	→ cri → cou → corde → automne
		(double motivation)
	→ regard	

L'*arbre* est lié à la souche (en 2). Les pierres précieuses à un coffre, un lien clos (en 3). Le blanc, lié à Natanson, se lie avec l'eau (en 6). L'*usine* devient la soudeuse, elle-même reliée au rouge. Natanson est lié au milieu ; Edwards, au noir, aux pierres. Cela donne :

arbre	→ souche	
pierres précieuses	→ coffre	→ clos
blanc	→ eau	
	→ Natanson	→ milieu
Edwards	→ noir	→ pierres
usine	→ soudeuse	→ rouge

Le texte continue de rapprocher des éléments distincts au départ. Nous obtenons ainsi pour les séquences subséquentes :

## LE TEXTE GÉNÉRATEUR

### *Séquence*

- |     |                          |                       |                             |
|-----|--------------------------|-----------------------|-----------------------------|
| 8-  | spectacle (rideau)       | → rouge               | → mort                      |
| 9-  | bleu → rouge (lèvres)    |                       |                             |
|     | cri → cantatrice         | → noir (œil)          |                             |
|     |                          | → rouge (griffes)     |                             |
|     |                          | → diamants            | → serti → J.M. Sert         |
|     |                          | → coffre              | → pierres                   |
| 10- | noir                     | → aveugle (taie)      |                             |
|     | souffle (soudeuse)       | → la disparue (rouge) |                             |
| 11- | cantatrice               | → Serguei             |                             |
|     |                          | → héroïne             |                             |
|     | B.                       | → Byron               | → Edwards (par hors-texte)  |
| 12- | autobus                  | → chauffeur           | → russe                     |
| 13- | autobus                  | → taie                | → noir                      |
|     | Natanson                 | → autobus             |                             |
| 14- | cantatrice               | → corde               |                             |
|     |                          | → mari                | → parole                    |
|     | Natanson                 | → circuit             |                             |
|     |                          | → jeu                 |                             |
|     | chute                    | → fatigue             |                             |
| 15- | (arbre)                  | → racine              |                             |
| 16- | arbre                    | → raison              | → maison                    |
|     | arbre                    | → mort                |                             |
| 17- | (usine)                  | → chaîne              | → main → haleine → soudeuse |
|     |                          |                       | → bouche                    |
|     |                          |                       | → doigts → maillon          |
| 18- | cantatrice               | → chantage            | → breloque                  |
|     | Edwards                  | → éclair              | → dynamite                  |
|     |                          | → mort                |                             |
|     | bijoux                   | → silence             |                             |
|     | diamants                 | → Afrique             |                             |
|     |                          | → alliance            |                             |
| 19- | (usine)                  | → sirène              | → (cri)                     |
| 20- | crayon                   | → blanc               | → nouvelles (journal)       |
| 21- | cathédrales flamboyantes | → Sert                |                             |
| 22- | bain                     | → cou                 |                             |
| 25- | automne                  | → fondra (soudeuse)   | → fuite                     |
| 26- | (chute)                  | → fissure             | → labour                    |
| 27- | (diamants)               | → dur                 | → fuite → Edwards           |
| 28- | écorché (arbre)          | → homme               |                             |

## MISIA SERT ET LE JEU DE DÉ

dur	→ crayon
29- Natanson	→ Thadée
31- (diamant) Sert	→ couleurs
32- vent	→ souffle
→ soudeuse	(blanc) neige
→ recouvert (terre)	

### Partie II

1- Thomas	→ doigts	→ noir
2- taupe	→ taie	→ noir
3- Thomas	→ mensonge	→ doute
	→ papier blanc	→ or → soleil
4- rouge	→ mordre	
5- bouche	→ mort	
	→ matrice originelle	→ usine
6- noir	→ peur	
10- écriture	→ noir	
	→ parole	→ mort
12- écriture	→ (correspondances) repas	
(breloque) cœur	→ sang	
	→ oreille	
13- racine	→ cou	
14- blanches	→ douceur	
18- serre	(→ gorge) onglée	(→ rouge)
20- jaune	→ topazes	→ pierres
écharpe	→ corde	
	→ jaune	→ soie
	→ soleil	
21- bouche	→ racine	
25- bouche	→ soie	
	→ rose/pêche	→ chair
26- noir	→ diamant	
31- noir	→ broderie	
33- bouche	→ glace	→ parole

### Partie III

1- (arbre)	→ maison
(rouge)	→ jaune
2- jouets	→ jeu (Natanson)

## LE TEXTE GÉNÉRATEUR

	→ griffe	→ chat
3- fils	→ mort	→ chaîne
	→ jaune	
5- (pierres)	→ Huître	
noir	→ marée	→ repas
		→ eau
cœur	→ breloque	
Huître	→ cri	
	→ écorchée	→ arbre
7- cœur	→ acier	→ (usine)
12- Zola	→ Misia	
15- doigt	→ fil	→ métier (blanc)

## SIMULATION — SÉQUENCE II-27

S'il est nécessaire de me nommer, je suis Misia  
Sert, <sup>(A-M)</sup> enfouie <sup>(M)</sup> au cœur <sup>(A-M-V)</sup> du monde <sup>(A-M)</sup> pour échapper <sup>(A-M)</sup> au  
monde, à la mort et à l'écroulement. Les cadavres des  
hommes gisent dans les feuilles mortes et putréfiées.  
<sup>(A-M)</sup> La peste peut-être se répand insidieusement, attaquant  
les hommes, entre les jambes, boursouflant l'aine, éven-  
trant les testicules. Et moi, Misia, je ferme les yeux  
<sup>(A-M)</sup> dans tout ce noir. Mes cuisses sont lisses. Tout cet  
<sup>(A)</sup> écoulement d'humus et de pus ne m' atteint pas. Il est  
<sup>(A-M-U)</sup> avalé par la terre, digéré par la terre, et je ne respire  
<sup>(M)</sup> que les parfums musqués du sol profond. Car la terre  
<sup>(A-M)</sup> m'a prise en charge, sarcophage vivant, pour témoigner  
de la beauté du monde. Tous les hommes morts, je suis  
la pérennité.

## MISIA SERT ET LE JEU DE DÉS

### LÉGENDE

\_\_\_\_\_ : nominations textuelles déjà mises en place, en résurgence.

..... : nouvelles nominations textuelles à partir de certains éléments.

La lettre entre parenthèses indique la cellule à laquelle le mot est rattaché, par de précédentes nominations. « u » : usine, « a » : automne, « m » : Misia :

### 3- GÉNÉRATION DE NOUVELLES FICTIONS

Que le texte travaille sur des éléments choisis et mis au clair, voilà qui reste très lisible. Mais quand il élit des éléments inconnus, négligeables, hasardeux pour les transformer et en assurer l'occurrence, la lecture est plus ardue. Regardons ici l'évolution de quelques-uns de ces éléments, évolution qui générera, pour une grande part, le déroulement du récit, comme nous le verrons plus loin.

#### *Séquence*

- |                          |                                     |
|--------------------------|-------------------------------------|
| 2- les canons tonnent    | → dynamite (en 3)                   |
| les grands de la planète | → Chinois, puis Russe (en 11)       |
| le fil                   | → la corde (en 5)                   |
| le spectacle s'annonce   | → l'orchestre (en 8)                |
| l'horizon flambra        | → fumée (en 5)                      |
| 3- solution de l'énigme  | → l'énigme est insoluble (en II, 8) |
| dynamite                 | → coup de théâtre (en 8)            |
| 4- elle crie             | → cantatrice (en 8)                 |
| 5- la corde              | → les cordes à son arc (en 14)      |
| fumée                    | → flamboyantes (21)                 |
| 6- monologues pairs      | → monologue (II,2)                  |
| 7- mise en berne         | → s'enfourer (25)                   |
| 8- orchestre             | → tous au violon (9)                |
| coup de théâtre          | → éclair (8)                        |
| cantatrice               | → chantage (11)                     |
| 9- fin renard            | → chat (nomination textuelle)       |
| violon                   | → violon d'Ingres (22)              |
| suicide                  | → cadavres (11)                     |
| 10- aveugle              | → un labrador harnaché              |

## LE TEXTE GÉNÉRATEUR

- |   |   |
|---|---|
| 11- (repas) marzipan                    | → Mozart (musique)<br>(nomination textuelle)            |
| Chinois                                 | → le repas (12)   |
| chantage                                | → la broderie (II, 31)                                  |
| cadavre                                 | → la note (26)  |
| Chinois/Russes                          | → Crimée (29)   |
|   | → URSS, Afrique, Américains<br>(18)                     |
| 12- <i>egg-roll</i>                     | → chat (voir texte)                                     |
| le repas                                | → le souper (14)  |
| 14- les cordes à son arc                | → le fil du ministère (22)                              |
| souper                                  | → restaurant (24)                                       |
| 18- chat-sommeil : nomination textuelle |   |
| éclair                                  | → que ça saute (21)                                     |
| chat                                    | → marquis de Carabas (22)                               |
| URSS/Afrique                            | → carte des drapeaux (24)                               |
| 19- contremaître                        | → contremaîtresse (III,5)                               |
| 21- flamboyantes                        | → pompiers fumaient (30)                                |
| cathédrales                             | → chapelles (II, 32)                                    |
| 22- Marquis de Carabas                  | → <i>fin</i> limier (24)                                |
| fils                                    | → les fils de la caserne (30)                           |
| 23- fil                                 | → écriture (stylo) (nomination<br>textuelle) voir texte |
|   | → mort (revolver) (nomination<br>textuelle)             |
| fil                                     | → racines autour du cou (II, 13)                        |
| 24- carte des drapeaux                  | → carte de crédit (26)                                  |
| fin limier                              | → îles Marquises (25)                                   |
| restaurant                              | → plateau de victuailles (26)                           |
| deux ou trois bandes de couleur         | → noir/blanc en II                                      |
|   | → pêche/rose en II                                      |
|   | → jaune/rose en III                                     |
| 25- Croix du chemin                     | → pêche (péché) (II, 25)                                |
|   | → Thadée. (II, 1)                                       |
| labrador harnaché                       | → la taupe (II, 2)                                      |
| îles Marquises                          | → chacal (II, 6)  |
| terre                                   | → je creuse (27)  |
| de <i>Baffin</i>                        | → chat (nomination textuelle)                           |
| 26- la fissure laboure                  | → labour (II, 32)                                       |
| 27- terre                               | → casser la croûte (nomination<br>textuelle)            |

## MISIA SERT ET LE JEU DE DÉS

- |                          |   |
|--------------------------|---|
| je creuse                | → tout était recouvert (32)   |
| 32- la vue               | → bouchée (repas) (nomination textuelle)                              |
| 32- chacal               | → chacals (II, 32)  |
| <b>Partie II</b>         |   |
| 6- le loup qui meurt     | → le chien salive (II, 23)  |
| 7- la seule histoire     | → il était une fois (II, 8)   |
| 8- métastase             | → lambeaux de chair (II, 32)  |
| il était une fois        | → le conte d'Andersen (II, 9)   |
| 9- conte d'Andersen      | → je voudrais une histoire (III, 1)                                   |
| 10- terre                | → fruit (nomination textuelle, 2 <sup>e</sup> occurrence)             |
| 13- Ulysse               | → Pénélope (II, 31)   |
| racines autour du cou    | → écharpe jaune (II, 20)  |
| 20- écharpe              | → fil (de l'eau) (II, 23)   |
| écharpe                  | → dîner (nomination textuelle)  |
| dîner                    | → soupirs repus (II, 33)  |
| le chien                 | → les chiens (II, 34)   |
| 23- fil                  | → fil de raison (II, 24)  |
| 24- fil                  | → fil du souvenir (II, 31)  |
| 25- péché                | → religieusement (III, 6)   |
| 31- terre                | → mouche (vinaigre/repas) (nomination textuelle, 3 <sup>e</sup> occ.) |
| fil                      | → fil du discours (II, 34)  |
| Pénélope                 | → broderie (nomin. textuelle)   |
| broderie                 | → Pénélope (II, 34)   |
| 32- chacals              | → chat (III, 1)   |
| lambeaux de chair        | → chancre (II, 23)  |
| 33- chancre              | → charogne (II, 34)   |
| soupirs repus            | → souper (III, 4)   |
| 34- fil                  | → écharpe (III, 3)  |
| charogne                 | → plaie béante (III, 7)   |
| <b>Partie III</b>        |   |
| 1- maison                | → chambre (III, 2)  |
| Misia s'ennuie           | → le chat s'ennuie (III, 2) (nomination textuelle)                    |
| chat                     | → Crabtree (nomin. textuelle)   |
| je voudrais une histoire | → répétition en III, 4  |
| maison jaune             | → soleil (III, 2)   |

## LE TEXTE GÉNÉRATEUR

3- chat	→ croquer (nomination textuelle, 2 <sup>e</sup> occ.)
écharpe	→ fils
chat	→ Chat botté (III, 4)
écharpe	→ cordes (III, 5)
4- souper	→ les persils (III, 13)
je voudrais une histoire	→ il était une fois (nomin. textuelle)
boîte de conserve	→ anchois (III, 5)
huître	→ Huître (III, 7)
cordes	→ fil du métier sur les doigts (III, 15)
6- religieusement	→ Emmanuel (III, 8)
7- Igor (son entrée)	→ repas (nomination textuelle)
8- Emmanuel	→ « son père gardait toutes ces choses dans son cœur » (III, 9)
8- Crabtree	→ il était une fois (nomin. textuelle)
10- crabe	→ chat (nomin. textuelle)
12- Zola	→ Misia → Crabtree (nomin. textuelle)
13- persil	→ onze Thermidor (III, 14)
15- temps	→ repas (nomin. textuelle)

## SIMULATION — SÉQUENCE I-7

Suicide collectif ! Simultané ! Quel poison mystérieux ont-ils employé ? Par quels prodiges de persuasion ont-ils réussi à convaincre tous ces gens ? Un lavage de cerveau ! Y a-t-il un hypnotiseur dans la salle ? Tous ces yeux révoltés, ces lèvres bleues ; quel cafard ! Remarque (II-MISIA) qu'il y avait de la breloque, on se serait cru à Amsterdam ou à New York. Enfin, on les tient tous. Le chef, les

## MISIA SERT ET LE JEU DE DÉS

ténors, les hommes de main, tous au violon. Mais, coup de théâtre, la cantatrice nous a échappé. On la retrouvera ! Il est plus difficile de se cacher ici qu'en Italie. Non, je ne suis pas chauvin. Mais elle portait un chapeau de paille. Tout cela est très clair. Mais la Tour de Pise, et Venise, et les gondoles... ! C'est le problème de la police moderne ; toujours le même circuit, toujours le même cinéma. Enfin, une cantatrice, ça change toujours un peu. Elle ne passe pas inaperçue. Une grosse monstrueuse, avec l'œil noir et le cheveu, les griffes rouges, un diamant dans le nombril. Et quel coffre ! Si j'amène les cors de chasse... je suis un fin renard. Si fin ! Je passerais bien à travers le chas d'une montre. Mais le temps presse déjà... As-tu convoqué le mari ?

### LÉGENDE

\_\_\_\_\_ : les termes soulignés vont générer une part de la fiction en II et III.

..... : *Italie* est amené par la cantatrice (idéal). Il provoque l'utilisation d'un hors-texte ; *Un chapeau de paille d'Italie*, film de René Clair qui, lui, amène Venise/Misia (voir la série potentielle de départ).

I- Prolepse. La cantatrice réapparaîtra sous d'autres noms, Edwards, notamment.

### 4- IDENTIFICATION ET MÉTAMORPHOSE DES PERSONNAGES

Il n'y a qu'un seul personnage dans ce roman. En effet, par nomination textuelle, tous les personnages se nomment Misia. Pourtant, à première vue, on peut nommer

## LE TEXTE GÉNÉRATEUR

huit personnages, sans compter le détective : Misia, Thadée Natanson, Edwards, Thomas, Crabtree, Igor, Zola, l'Huître. Tous les autres personnages du texte peuvent se réduire à l'un ou l'autre de ces huit noms.

Avant de voir les métamorphoses qu'ils subissent, rappelons les principales nominations textuelles utilisées par le texte pour chacun d'eux.

Misia	→	terre- mort- chute- blanc- noir- fil- cou- rose- soie- repas- faim(fin)- maison- jaune- ennui- automne- chat- Crabtree- jeu- rouge-.
T. Natanson	→	blanc- feuilles- automne- cadavres- voirie- double jeu- cantatrice- voiture
Edwards	→	noir- pierre précieuse-disparition- mort- cadavre- silence
Thomas	→	noir- écriture- terre- mensonge- gangrène- mort.
Crabtree	→	ennui- soleil- griffe- jeu.
Igor	→	pinces- usine- Huître- crabe.
Zola	→	rose- jaune- bijoux- ennui- eau- chat.
Huître	→	dur- perle- venin- cri- musique.

L'orateur (*I-2*), la femme de l'autobus (*I-4*), la cantatrice, la femme et l'homme des monologues pairs, le conférencier (*I-7*), les pompiers ne sont qu'un seul personnage, lié au rouge. Le mari de la cantatrice, à cause d'elle, est absorbé. Sergueï aussi, comme pion.

L'homme au garage, à cause du noir, est Edwards, de même que le fuyard (*I-25*) (aveugle-noir). Mais Ed-

wards se lie à la cantatrice rouge en **I-18** ; c'est lui qui a tué. Donc, il n'y a plus qu'Edwards, qui les englobe tous.

Serguei est Natanson, comme le texte l'indique (**I-12** et **I3**). Le bureaucrate de **I-20** (blanc) et le fonctionnaire de **I-23** (blanc) de même que l'écrivain de **I-28** sont aussi Natanson.

Edwards et Natanson deviennent un seul personnage quand en **I-29**, Natanson se lie à la mort et aux cadavres. La mort leur apporte également Jose Maria Sert (**I-31**). Donc, jusqu'ici, un seul personnage ; Edwards/Sert/Natanson. C'est la nomination Thadée Natanson qui survit à la première partie, à cause de la neige/blanc (**I-32**).

Nous avons ensuite le détective, lié au repas et au crime. Le voleur (**I-26**) est le même personnage, à cause de la carte (**I-24**). Un groupe de trois personnages est lié à la terre. Il s'agit d'un garçon (**I-26**), de celui qui creuse (**I-27**), et de celui qui tombe (**I-28**). Il faut les relier au Thomas de la deuxième partie (terre). Mais Thomas (noir-blanc), c'est Thadée<sup>1</sup> transformé par un hors-texte, la Bible. L'un comme l'autre sont des apôtres, les noms sont semblables, et la principale caractéristique de Thomas est le doute (qu'il a hérité de l'homme du garage, une des figures de Thadée). Mis à part le détective, il n'y a toujours qu'un seul personnage.

Misia apparaît. Elle mange Thomas et jongle avec le noir et le blanc. Elle absorbe donc Thadée. Or, par ce repas-crime, elle intègre le détective.

En **III**, Misia est liée à la maison et à l'ennui. Les deux personnages de **I,16** la rejoignent par la maison. Crabtree, le chat, est assimilé à Misia à propos de l'ennui

---

1. Encore que la Bible écrive Thaddée.

(III,2). Il en est de même, plus tard, pour Zola (III-12). L'Huître, par sa perle, est un avatar d'Edwards, tandis qu'Igor, par les pinces, rappelle les pompiers (I-30), donc Edwards. Voilà, il n'y a toujours que Misia, partout. Et, bien que j'aie utilisé une seule dénomination textuelle pour montrer les liens entre les personnages, tous sont motivés à plusieurs reprises. En fait, chacune des apparitions des personnages se rattache à Misia, par l'une ou l'autre des nominations textuelles développées par le discours.

Deux séquences du roman vont montrer comment un personnage, par nomination textuelle, en devient un autre. Parfois, comme en II-3, cela est explicite ; il y a une volonté de montrer la synonymie. Le plus souvent, l'association des personnages est assurée par un dénominateur commun textuel, suffisamment justifiable dans une optique de représentation.

## LES MÉTAMORPHOSES DES PERSONNAGES SIMULATION — SÉQUENCE II-3

Peut-être ai-je menti. Je ne m'appelle pas Thomas.  
J'ai un nom de papier blanc<sup>1</sup>, un nom d'or lourd<sup>2</sup>, un  
nom chaud de soleil<sup>3</sup>. Mais je suis celui qui doute<sup>4</sup>.

### LÉGENDE

\_\_\_\_\_ : nomination textuelle

1- La *Revue blanche* de Natanson

2- Edwards, le millionnaire

3- Jose Maria Sert, l'Espagnol.

4- Justification du nom de *Thomas* pour remplacer celui de Thadée Natanson.

LES MÉTAMORPHOSES DES PERSONNAGES  
SIMULATION — SÉQUENCE III-2

Misia est dans sa chambre. Il est midi. Le soleil entre par la fenêtre et fait des yeux sur le mur. Mais il joue tout seul ; il rit, mais Misia n'écoute pas. Elle dort. Elle s'amuse à mourir doucement. Puis, elle ouvre les yeux ; c'est fini. Et recommence.

Le chat s'ennuie ; il prend des bains de soleil, de sommeil. Quoi faire d'autre, quand Misia ne s'occupe pas plus de vous que de la lune ? L'existence devient soudain pesante, inutile. Vous êtes là, Crabtree, à portée de griffes, mais elle ne regarde pas. Elle est ailleurs. Vous essayez un petit coup de patte sournois, derrière l'oreille, pour tirer ses cheveux. Elle n'a pas bougé. Vous pouvez la scalper sans crier gare, lacérer son museau rose, elle ne bougera pas. Vous risquez tout au plus de vous faire indiquer la porte d'un doigt souverain. Alors quoi, vous somnolez, indolent ; vous êtes une morue séchant au soleil, au bord de la mer. Ça sent déjà le sel. Une bonne chaleur vous pénètre. Vous séchez, mais vous gardez les ouïes ouvertes. Si Misia se lève, vous serez déjà debout, sévère. Mais elle

## LE TEXTE GÉNÉRATEUR

n'écoute pas vos reproches, elle vous prend dans ses bras.

### LÉGENDE

\_\_\_\_\_ : terme synonyme de Misia (par nomination textuelle en III-1 et 2) et se rapportant au *chat*, ici.

..... : échange de caractéristiques entre le chat et Misia

----- : rappel de la Misia de la partie II

----- : prolepse de III-4

## LES MÉTAMORPHOSES DES PERSONNAGES SIMULATION — SÉQUENCE III-12

Zola aime son père. Il ne voit personne d'autre que lui mais, pour occuper ses journées, il joue avec des choses disparates qu'Igor lui ramène chaque soir. Il a vite appris à parler normalement, gardant pour ses jeux solitaires le curieux dialecte qu'il continue à préférer. Tout de même, Zola s'ennuie. Le soleil fait comme une coulée d'or sur sa tête, et il se dit que ça serait rudement bien si quelqu'un venait l'admirer. Il est un tant soit peu vaniteux. Mais ce léger défaut est composé par tant de gentillesse qu'on ne peut lui en vouloir, vraiment. Oui, quelquefois, malgré la compagnie taciturne de son père, Zola s'ennuie. Misia pense ; oui, Zola quelquefois s'ennuie. Il joue avec le chat. Crabtree.

## MISIA SERT ET LE JEU DE DÉS

### LÉGENDE

- : synonyme de Misia, par nomination textuelle, ici associé à Zola
- ..... : échange de caractéristiques entre Misia et Zola.
- - - - - : Association de deux cellules fictionnelles distinctes par paranomasse transitaire.

### 5- LE DÉROULEMENT DU RÉCIT

La mise en place d'éléments et leur transformation assurent l'évolution de la fiction. En effet, si le préalable au texte est arbitraire, le déroulement du récit se fait en utilisant la force de production de l'écriture. Outre la nomination textuelle, le principal procédé utilisé est l'ordination métaphorique, ou la rencontre de deux cellules fictionnelles à partir de leur point commun (l'élément idéo-varieur). Elle vient subvertir la représentation. Le personnage unitaire ne règne plus sur la fiction, ni sur la chronologie, ni sur la logique d'un récit unique. Tout cela existe en fiction continue. C'est ainsi que plusieurs récits travaillent, ensemble et simultanément, le livre. Ils ne sont pas liés par le temps, ni par l'espace, ni par le mobile. Ils se capturent mutuellement par un objet textuel commun. Ils ne peuvent se réduire au linéaire. L'intrigue, c'est le texte.

Si l'on considère les deux premières séquences comme une mise en place du texte générateur, l'évolution du récit doit commencer dès la troisième séquence, quand la cellule Misia est textualisée et aussitôt mise à réagir. C'est ce qui se produit. Edwards, à peine mis en scène, annonce par « cette affaire est close » le « tombeau » de *II*. Les pierres précieuses décident du sort des personnages ; ils sont coffrés. L'énigme est résolue par la dynamite annoncée en *2* par « les canons qui tonnent ». En *4*, la chute (*I-2*) entraîne la chute de l'autobus, et le rouge, l'accident.

## LE TEXTE GÉNÉRATEUR

En 5, l'usine amène la soudeuse qui, par une auto-représentation du second degré<sup>1</sup>, soude à la fois les métaux de l'usine et les divers éléments de la fiction. Cette soudeuse, c'est l'ordination métaphorique dont nous parlions tout à l'heure. Associée au rouge par nomination textuelle, elle assure la fusion des cellules Misia et usine. Elle fait « fondre » les autres sur nous, en 6. Dans cette même séquence, on retrouve la présence de l'usine par une métaphore configurale, soit la constitution d'un segment textuel à partir de la configuration d'un autre, la répétition d'un des schèmes. Ici, il s'agit, bien sûr, du dialogue de sourds qui est repris, de la cellule usine à la cellule automne.

Toujours selon le même procédé, on retrouve la présence de l'automne dans la reprise du schème de la harangue (2), c'est-à-dire la suite de poncifs et de clichés. En 6 également, le fil (2) est transformé en « corde à mon cou », celle-ci étant reliée au rouge.

En 7, on revient à l'automne, pour le relier à la mort, qui s'effectue en 8. En 7, toujours, la « mise en berne ... des individus » annonce l'enfouissement du personnage de II.

En 8, nous nous retrouvons dans une salle de concert. Cela est motivé par le « rideau rouge » et le spectacle qui commence en 2. Il s'agit d'une cantatrice, à cause du cri que la femme pousse (en 4).

En 9, le sort des complices est imposé par le concert ; ils sont au violon. La cantatrice disparue vient de la disparition d'Edwards. « On la retrouvera » fait ici office de prolepse. Le texte associe chasse-enquête-crime-fin re-

---

1. L'auto-représentation de second degré est un mécanisme par lequel un fragment du texte tend à représenter, en le mimant, un des mécanismes par lequel s'organise la fiction.

nard et chas (chat). On le verra, cette nomination textuelle aura une grande importance dans le déroulement de la troisième partie.

En **10**, on parle de la disparition, liée au noir (Edwards). On cherche le souffle (de la soudeuse), on va au garage (autobus).

En **11**, on parle de musique (concert et Misia). Le Chinois est imposé par « les grands de la planète » (**2**) et amène le Russe, qui peut introduire Sergueï, une autre facette de Misia. On voit aussi le marzipan, donc le repas qui s'associe à la musique. Le motif du crime, chantage, est imposé par la cantatrice. De même, Misia s'impose comme le *centre* du trafic, l'*héroïne*. Il y a ici auto-représentation.

En **12**, le repas chinois vient de **11** (chinois et marzipan). Il est associé au chat. Les nombreux cadavres de la salle de concert se retrouvent dans l'accident de l'autobus ; il y a collision des deux séquences. L'autobus devient une voiture et nous ramène au type du garage, en **13**.

En **13**, il voit noir et parle de Natanson (blanc), qu'il associe à Sergueï.

En **14**, les violons (**9**) donnent plusieurs cordes à la cantatrice, liée par **13** à Natanson, dont on annonce qu'il joue double jeu (Nat.-Edwards). L'association musique-souper revient. Le détective chute.

En **15**, la souche du fondateur a amené le discours et la racine carrée.

En **17**, l'usine/la production avance. Il y a auto-représentation du second degré ; la *main* fait avancer la chaîne.

En **18**, le puzzle est imposé jusqu'ici par la structure du récit. L'éclair de compréhension vient de la dynamite (**2**). Edwards est l'assassin à cause du silence qu'il achète (silence-noir de l'homme en **10**). Les diamants amènent l'idée d'Afrique (Roussel) et d'une alliance,

donc de l'idée de politique.

En **19**, la cantatrice s'associe à l'usine pour produire la sirène. La foule du concert est devenue ouvrière. La mort est transmise par le contremaître.

En **20**, l'addition des chiffres provient de **10** (**26** et **23**) et de **15** (racine carrée). Le blanc est lié à l'écriture.

En **21**, la voiture (Edwards) est liée à J.M. Sert par les « cathédrales flamboyantes ». La dynamite impose « que ça saute ».

En **22**, l'énigme rebondit grâce au chat et est ainsi reliée à la fiction d'un hors-texte. Le fil (**2**) donne une piste politique (**18**). Le violon sert à débloquent l'enquête.

En **23**, la politique, la dynamite et l'écriture produisent l'épisode.

En **24**, les « grands de la planète » permettent d'avancer une solution à l'énigme par la « carte des drapeaux ».

Les « deux ou trois bandes de couleur » annoncent les trois groupes de couleur en **II** et **III**. Présence du chat. Le détective met en place un repas-piège, que nous verrons agir en **II** et en **III**.

En **25**, l'automne menace encore et on veut fuir vers les îles Marquises, donc le chat, la terre de Baffin, donc la partie **II** (terre) et encore le chat (fin). Puis, on se tourne plutôt vers la terre. Pour y arriver, on enjambe des cadavres, ceux de **9**, et celui du chien de l'aveugle (noir en **10**). C'est un labrador ; donc toujours les voyages.

En **26**, le repas annoncé arrive, sans détective mais lié à la terre (labour). La carte des drapeaux (**24**) produit un rebondissement de l'intrigue (vol de la carte). La note reste sur la table ; on ne reviendra pas à la cantatrice.

En **27**, le repas se continue en creusant la terre, car il faut « casser la croûte ».

En **28**, le massacre (**12**) est repris avec sa musique sur

le mode matériel ; tout se déchire. Le piège de **24** (vinaigre) a attrapé d'autres gens.

En **29**, l'enquête sur le crime génère ce personnage d'ancien combattant (Crimée). Les cadavres sont remplacés par des feuilles, à cause d'une nomination textuelle (**28**). Thadée Natanson reprend la voix (voirie) de la cantatrice. Thadée annonce un nouveau travail de la nomination du personnage (en **II**).

En **30**, la fumée de la soudeuse amène les pompiers, comme la sirène de l'usine, la sonnerie. Les pinces vont avoir un effet sur **III**.

En **31**, le rouge et le gris amènent la question des couleurs. Les pompiers amènent Sert, peintre (double motivation). On retrouve également une métaphore configurale de la séquence **I**, soit une suite de questions/réponses.

En **32**, on revoit les cadavres, recouverts par le blanc (Thadée).

### **Partie II**

En **1**, on repart donc avec Natanson, qui s'appelle maintenant Thomas. Les cadavres pourris de **I-32** sont devenus ses doigts.

En **2**, la taupe est une survivance du type du garage (noir). Le réseau de galeries, par auto-représentation au second degré, vient figurer toute la première partie du roman. Thomas est enfoui, mis en berne (**I-7**) dans la terre (**I-25**). On explore donc ce nouvel espace, avec les mains (usine/production, **I-17**). L'haleine de la machine (**I-17**) est reprise par la terre.

En **3**, le mensonge de Thomas vient de **I-13**, c'est celui de l'homme du garage, le doute aussi.

En **4**, l'hésitation du temps provient des nombreux allers-retours de la première partie. Thomas parle de sa bouche et de la terre, selon la nomination textuelle de **I-26**. Rouge et bouche s'associent pour mordre. C'est ici une

## LE TEXTE GÉNÉRATEUR

prolepse de sa propre mort que Thomas met en place. En **5**, alors, logiquement, il parle de la mort, qu'il vient d'annoncer. Il songe à «une structure d'acier sur du sable», qu'on a vu s'écrouler en **28**. Il retourne à la matrice (usine).

En **6**, on retrouve la solitude dans le noir, la recherche, comme en **10**. Mais le contexte a changé. D'autres occurrences d'éléments très présents ailleurs : chacal, mensonge, chute, noir, repas.

En **7**, le chacal de **6** amène (par le Chat botté) les histoires du narrateur. Sa bouche grandit vers le repas fatal de **19**.

En **8**, le narrateur raconte des mensonges et des vérités à la fois, sur le plan fictionnel et textuel. Donc, il y a auto-représentation, C'est le retour au blanc pour Thomas, qui nous ramène au début du roman ; «l'énigme est insoluble». La métastase annonce la fin de Thomas et de Misia.

En **9**, on revient aux contes (Andersen/Perrault en **1,22**). L'histoire est liée au noir.

En **10**, l'histoire (fiction) est reliée au blanc (l'écriture), puis au noir ; c'est la mort (nomination textuelle). On revoit l'association terre-repas.

En **11**, le noir nous ramène aux mains (**II-1**), au mensonge et au blanc. On annonce la paralysie de **18**, qui mène à l'état de cadavre (noir).

En **12**, ici, le texte, par auto-représentation, par des «correspondances», associe aliment et écriture.

En **13**, l'idée de chute (rouge) produit le gouffre (noir). La racine de **I-6**, jumelée à mort, veut s'enrouler autour de son cou. C'est encore une annonce. Ulysse est amené par les voyages projetés (en **I-25**).

En **14**, on revient à l'écriture, associée au noir (cadavre).

En **15**, annonce de la mort du narrateur. Le silence est le nœud de l'affaire criminelle (**I-18**).

En **16**, c'est l'approche de la strangulation, liée au repas (fil-chas-chat-repas).

En **17**, le repas s'applique aux yeux (noir).

En **18**, c'est l'accomplissement du piège posé en **I-24**. La strangulation amenée par le fil du temps (**I-2**) et reprise par la main s'accomplit.

En **19**, la dévoration, toujours remise depuis le début, s'actualise. Le narrateur mangera le cœur (breloque), les yeux (noir).

En **20**, on reprend le noir et on l'associe au jaune (Edwards), et au repas (**I-19** et **III**). L'écharpe (fil), c'est encore le cou.

En **21**, l'eau se relie au rouge (bouche). On revoit le poison du crime (en **I-9**). La fontaine, de **I-6**, devient robinet. La narratrice et devenue racine. Elle endosse donc le crime.

En **22**, l'eau, en **21**, amène le brouillard, gris.

En **23**, le chacal (de **II-6**) est devenu chien enragé.

En **24**, la rage amène la bouche et le fil.

En **25**, on revient à la terre et on l'associe à soie (brouillard). C'est le début d'une nouvelle bande de couleur (de **I-23**), rose et pêche, opposée au noir et blanc.

En **26**, première apparition textuelle de Misia, amenée par la terre (noir) et le rose (seins-soie). Misia est donc, textuellement, le nom de l'entière série potentielle. Le repas s'associe au rose.

En **27**, nomination de Misia Sert, la pérennité du texte.

En **28**, l'énigme revient, associée à la mort de Sert par les couleurs (**I-31**). On retrouve les éléments de la première enquête : noir, diamants, mort, blanc, parole.

En **29**, on rejoue les couleurs (double-jeu en **I-14**).

En **30**, ici, le récit est répétitif. On reprend la séquence **II-6**, où Thomas affirmait la même chose. Misia prend donc en charge les hommes (Nat.-Ed. -Sert), par leur

texte. La route secrète, c'est la piste sérieuse de **I-22**. En **31**, les mouches du piège (de **I-24**) s'associent à la mort. C'est qu'elles ont déjà tué (**I-19**). Le texte annonce également les jardins de **III** et Crabtree. C'est une nomination textuelle. Pénélope a surgi du fil (**I-2**), de soie (**II-25**) et d'Ulysse (**I-13**). Elle appelle la broderie, que « l'ailleurs », une autre fiction, travaille obstinément.

Le texte sur la broderie, outre qu'il contient des éléments déjà vus (région rurale - terre ; Chine - crime ; chasse - chat ; couleurs - les trois bandes), par son sujet fait référence au texte (*texere*). Il montre le déroulement du récit : en **I**, chasse au crime ; en **II**, guerre souterraine (deux visages opposés, brodés dans des couleurs différentes) ; en **III**, un repas avec des hommes et des animaux. Enfin, il est le lieu-prétexte où le mot chair, exposé au noir et à la décomposition, sera remplacé graduellement par le mot chat, la suite de l'enquête (chat-fin limier). Ainsi, les éléments digérés en **II** seront utilisés pour un nouveau repas, en **III**.

En **32**, on parle de chair. Par une paranomase transitaire, qui « permet l'insertion d'un ailleurs dans l'ici à partir d'une analogie matérielle<sup>2</sup> » (un mot), on obtient un changement de fiction. En effet, un rupteur agressif agit comme insert (ici ; on l'entend qui craque) et il y a parachutage d'un autre récit, contradictoire, avec un narrateur indéterminé. La fiction **2** défait la fiction **1**. Cela est dû à l'influence de Pénélope (**II-31**). Le texte travaille sur chair-chat.

En **33**, on retrouve un élément mis en place en **I-9**, soit les lèvres bleues, alors associées au charnier. Une seconde paranomase transitaire s'effectue, où le second récit montre un charnier. La métastase (**II-8**) est devenue

---

2. Ricardou, J., la *Révolution textuelle*, in *Esprit*, n° 12, 1974.

un chancre. Les poumons transpercés suppriment l'air/ de chair. Le travail continue.

En 34, le chat s'affirme. Par auto-représentation, le discours cherche à « rétablir le fil de l'ancien discours ». Mais le chant travaille d'une manière polysémique, vers la maison (de pierre) de **III** plutôt que vers la musique de **I**. La fin montre donc un chat et une maison.

### *Partie III*

En **I**, nous retrouvons la maison (celle de **II-34**, de **I-6**), le jaune (de **II-20**) et le chat Crabtree. Le double jeu (Natanson **I-14**) devient jouet. Le narrateur veut une histoire ; il reprend le « il était une fois » de **II-8**. Et, au lieu de défaire l'histoire, il va la forcer, peu à peu, à se développer. Il reste donc des « braises » textuelles, qui vont se ranimer peu à peu.

En **2**, on revoit les éléments de **I**, soit jaune (soleil), Misia, le chat, Crabtee, les jouets (jeux), mais le lieu a changé ; la maison est devenue la chambre. On voit aussi la nomination textuelle Misia-chat, par l'ennui. Crabtree a les griffes de Misia (de **I-9**).

En **3**, la chambre devient le jardin annoncé par Misia, lors de l'évocation de sa vie antérieure (**II-31**). L'écharpe de soie jaune revient, par le rose de **III-2**. Le repas donne les oiseaux. On voit toujours le jaune, le jeu, Misia et le chat. Il effiloche l'écharpe ; c'est l'actualisation de la prolepse (**II-20**). Le contact de la soie déchirée rappelle la femme déchirée (**I-8**) ; la chair déchirée (**II-32**), puisque ce sont des synonymes textuels. Il rappelle aussi la mort, par le cou (**II-18**), par les fils qui pendent.

Ces trois dernières séquences sont aussi une métaphore configurale ; elles mettent en scène ;

- 1- Misia quelque part
- 2- Elle joue
- 3- Le chat apparaît.

## LE TEXTE GÉNÉRATEUR

En **4**, cette fois, c'est «maman» qui est quelque part, qui fait quelque chose. Et c'est l'Huître qui apparaît. L'ennui (**III-1** et **2**) revient, et le repas (**III-3**). Crabtree (**II-31**) est le Chat botté (**I-22**). Misia demande une histoire et, cette fois-ci, cela rappelle, de **II-8**, le «il était une fois». Et l'histoire, alors défaite, se refait.

En **5**, Igor vient de Sergueï et de la musique, par les Ballets russes (série potentielle initiale de Misia). Il a les pinces des pompiers (**I-30**); ce sera donc un crabe (à cause de Crabtree). Double motivation. On revient à l'usine, le lieu de la fiction, annoncée clairement, cette fois, par «il était une fois». Igor est lié à une contremaîtresse (**I-19**). C'est une Huître, imposée par Edwards (**I-3**), et introduite en **III** par le repas à faire (**III-4**). En effet, l'Huître, c'est autant la pierre précieuse que la chair du mollusque. Elle a un corps dur et une carapace de lézard venimeux (poison; **I-9**). Sa chanson vient d'Edwards (cœur-breloque-noir) et annonce le repas (bûcher). Elle a donc des cordes et reprend le cri de la cantatrice.

En **6**, la chanson de **5** est devenue celle de **6**. La breloque est associée à mort.

En **7**, le sang de **6** amène la plaie béante. Cette irruption (entrée) fait prolepse par rapport au repas à venir. Le monstre de mort a les tentacules velues, comme les mains noires qui ont tué (**II-16**).

En **8**, le cri de l'Huître (**III-5**) se transforme en sirène (la mer). On reprend l'ennui-Misia-Crabtree-Il était une fois, qui sont le dispositif textuel nécessaire à la fiction (en **III-4**, par métaphore configurale).

En **9**, Emmanuel (**III-8**) amène le Fils, mystérieusement incarné. Le cadavre de la mère chute (dans la mer), survivance de l'automne. L'enfant est jaune et rose, c'est donc Misia, encore. Il s'appelle Zola, un rappel de Natanson. (Le lien Zola-Thadée fait partie de la série

potentielle de départ. Il est assuré par la *Revue blanche* de Natanson, où Zola collaborait au temps de l'*Affaire Dreyfus*. Double motivation).

En **10**, Igor est relié au chat par nomination textuelle, sur une homonymie (crabe triste).

En **11**, actualisation de la nomination textuelle par le rappel de la deuxième cellule fictionnelle.

En **12**, Zola est lié à Misia, cette fois, par l'ennui, par le chat. Il participe, textuellement, de deux cellules fictionnelles (par une paranomase transitaire).

En **13**, le cri (tintamarre) encore une fois annonce la mort (comme en **I-8**). Zola change de couleur et, par la carnation rose (partie **II**; le rose et le pêche), devient Misia, actualisant la nomination textuelle de **III-12**. La mort annoncée par le cri s'effectue et le crime des bijoux est enfin expliqué par l'Huître.

En **14**, inévitablement, Zola meurt, à cause de **III-13**. Le récit est en marche arrière\* puisqu'on est revenu, pour le clore, au crime de départ (**I-3**). Par une paranomase transitaire (transit; Thermidor), on relie les deux fictions et on les consomme.

En **15**, on revient au lieu de l'écriture. Le fil a accompli le meurtre («doigt entamé jusqu'à l'os»). Il n'y a plus de personnage, la cellule Misia est close, le temps (automne) est mangé, et on quitte le lieu du texte (usine), grâce à l'autobus que la fiction avait libéré en **I-13** et qui ne sert plus à rien.

Sur le plan inter-séquentiel, nous retrouvons une métaphore configurale qui structure **II** tout entier. En effet, Thomas, puis Misia

- 1- s'éveillent à la terre
- 2- se questionnent

\* (ce qu'annonçait déjà l'utilisation d'un crabe)

## LE TEXTE GÉNÉRATEUR

- 3- se mentent
- 4- sont détruits.

Il s'agit donc de la répétition, sous une nomination textuelle englobante, d'une même fiction.

Notons également que les transitions entre les séquences, en I, se font soit par métaphore transitaire (au niveau idéal), soit par paranomase transitaire (au niveau matériel). Donnons pour exemple du niveau idéal le passage entre *I-9* et *I-10*. L'idée du mari le met en scène et le nomme. Au niveau matériel, « être sûr » en *I-10*, amène « évident ». Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de rupteurs agressifs, qui agissent dans la discontinuité.

Finalement, le texte s'écrivant fait appel à des hors-textes variés. Notons au passage : *le foyer* d'Octave Mirbeau (en *I-II* ; par les B., pour Byron, le nom d'Edwards dans la pièce de Mirbeau), *Un chapeau de paille d'Italie* de René Clair (*I-9*), *la Nausée* et *Huis-clos* de Sartre (*I-6*), la Bible (en *I, II, III*), *Thomas l'impossible* de Jean Cocteau (lui-même un grand ami de Misia).

## DÉROULEMENT DU TEXTE

### SIMULATION — SÉQUENCE III-4

La maison embaume. Maman est dans la cuisine. Elle prépare un grand souper. Le temps presse, l'appareil cesse de tourner, la boîte de conserve est ouverte. Des huîtres fumées. Ce soir, on mangera des fruits de mer. Maman s'affaire, s'affole. Mais Misia s'ennuie tant, seule avec le Chat botté. Crabtree. Je voudrais une

## MISIA SERT ET LE JEU DE DÉS

histoire. Il faudra s'arrêter, prendre le temps de raconter.

Quoi donc ? Il était une fois. •

### LÉGENDE

————— : ÉLÉMENTS AMENÉS PAR UN DÉROULEMENT ANTÉRIEUR  
DU RÉCIT

maison ; de I-16

embaume ; polysémique : sarcophage (II-27)/ parfum (II-27)

maman ; de mer, III-2

souper ; c'est le repas final, après le dîner de II-20

appareil cesse... ; de usine, partie I

fumées ; des pompiers, I-30

de mer ; III-2

affaire ; l'Affaire du crime, toujours liée au repas

ennui ; reprise de III-I et 2

Chat botté ; Marquis de Carabas, I-22

je voudrais une histoire ; II

il était une fois ; II

..... ÉLÉMENTS NOUVEAUX ANNONÇANT LE DÉROULEMENT  
DU RÉCIT

boîte de conserve ; l'histoire d'Igor

hûtres ; personnage principal de la fiction 2 dans III

ce soir, on mangera... ; prolepse de la fin de l'histoire





## BIBLIOGRAPHIE

- Barthes, R., *le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Gonthier, 1971, 181 p.
- Blanchot, M., *la Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, 345 p.
- , *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1978, 345 p.
- Bourneuf, R., *L'Univers du roman*, Paris, P.U.F., 1972, 232 p.
- Contat, M., *Les Écrits de Sartre*, Paris, Gallimard, 1970, 188 p.
- Fizdale, R., et A. Gold, *Misia*, Gallimard, 1981, 407 p.
- Gagnebin, L., *Connaître Sartre*, Marabout Université, coll. Connaître, Verviers, 1972
- Genette, G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.
- Heidegger, M., *l'Être et le Temps*, Paris Gallimard, 1964, 324 p.
- , *Lettre sur l'Humanisme*, Paris, Montaigne, 1970, 188 p.
- Idt, G., *Profil de la Nausée*, Paris, Hatier, 1971, 79 p.
- Merleau-Ponty, M., *le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, 360 p.
- Mounier, E., *Introduction aux existentialismes*, Paris, Gallimard, 1969, 189 p.
- Prince, G.J., *Métaphysique et Technique dans l'œuvre romanesque de Sartre*, Genève, Droz, 1968, 147p.
- Ricardou, J., *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978, 351 p.
- , *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.
- Sartre, J.-P., *l'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1969, 722 p.
- , *l'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1971, 378 p.
- , *Huis-clos*, Paris, Gallimard, 1947, 245 p.
- , *la Nausée*, Paris, Gallimard, 1966, 249 p.
- , *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, 374 p.



## TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	9
<i>PREMIÈRE PARTIE</i>	
CHAPITRE I	13
CHAPITRE II	27
CHAPITRE III	45
<i>DEUXIÈME PARTIE</i>	
INTERDÉPENDANCE DE L'ÊTRE	
ASPECTS PHILOSOPHIQUES	
I - PROBLÉMATIQUE GÉNÉRALE	55
II - ARTICULATION GLOBALE DANS LE RÉCIT	59
III- ACTUALISATION	
DE LA PROBLÉMATIQUE DANS LA FICTION	63
LE TEXTE GÉNÉRATEUR	
I - LES BASES NARRATIVES DU RÉCIT	69
II - ACTUALISATION DANS LE RÉCIT	71
A- Mise en place de la fiction	
Arbitraire et départ	
Les séries potentielles de départ	73
Mise en circuit des séries potentielles de départ	74
B- Dispositifs textuels et production	78
1- Permanence des éléments de départ	79
2- Transformation des éléments de départ	83
3- Génération de nouvelles fictions	88
4- Identification et métamorphose des personnages	92
5- Le déroulement du récit	98
BIBLIOGRAPHIE	113



CHEZ LE MÊME ÉDITEUR

**Collection « Bibliographies »**

n° 1 — Denis Carrier, *Bibliographie analytique d'Yves Thériault, 1940-1984*.

n° 2 — Dominique Hudon, *Bibliographie analytique et critique des articles de revues sur Louis Fréchette (1863-1983)*.

**Collection « Essais »**

n° 1 — Maurice Arguin, *le Roman québécois de 1944 à 1965. Symptômes du colonialisme et signes de libération*.

n° 2 — Michel Lord, *En quête du roman gothique québécois (1837-1860). Tradition littéraire et imaginaire romanesque*.

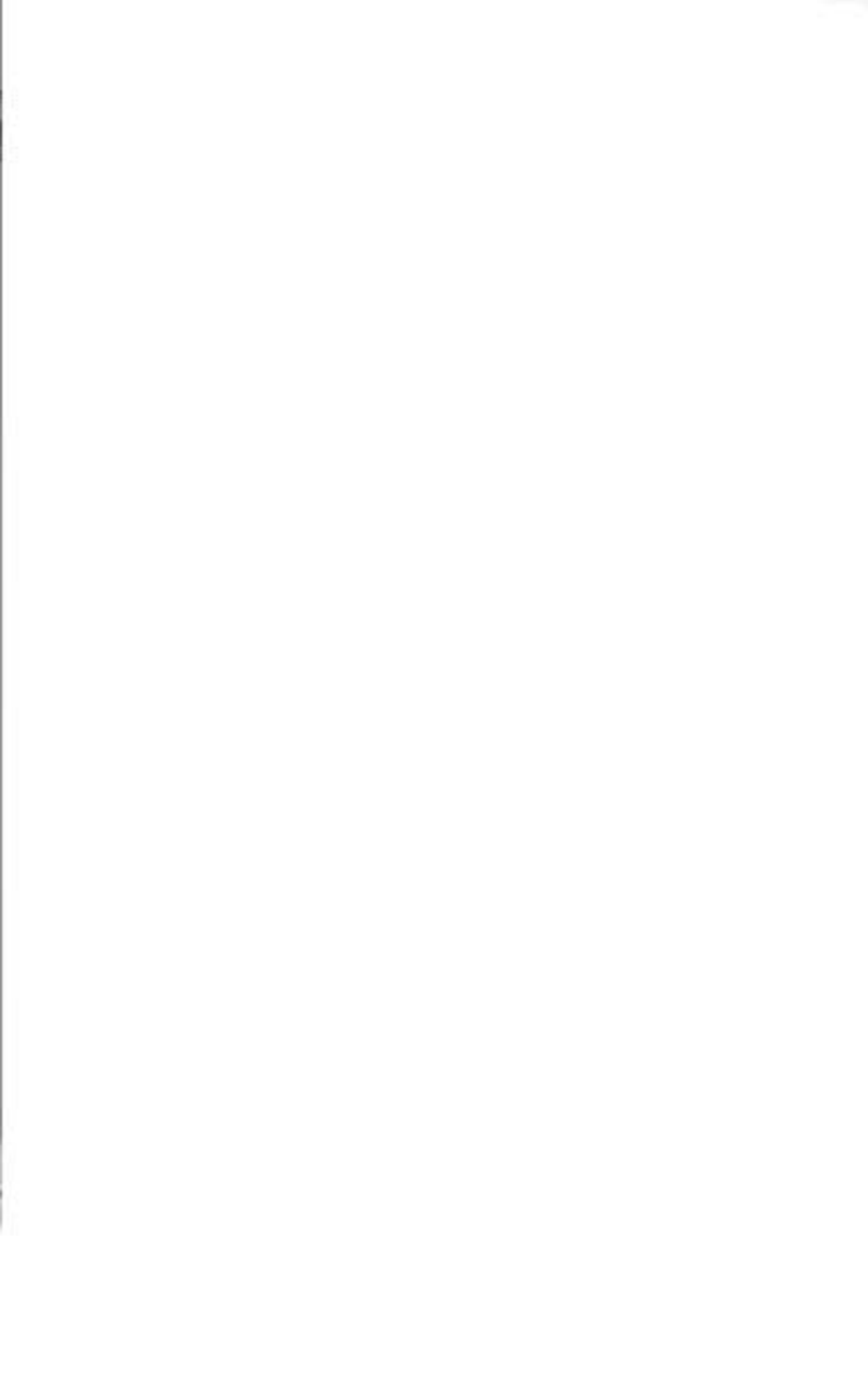
n° 3 — Jean Morency, *le Thème du regard dans la Montagne secrète de Gabrielle Roy*.

n° 4 — Max Roy, *Parti pris et l'enjeu du récit*.

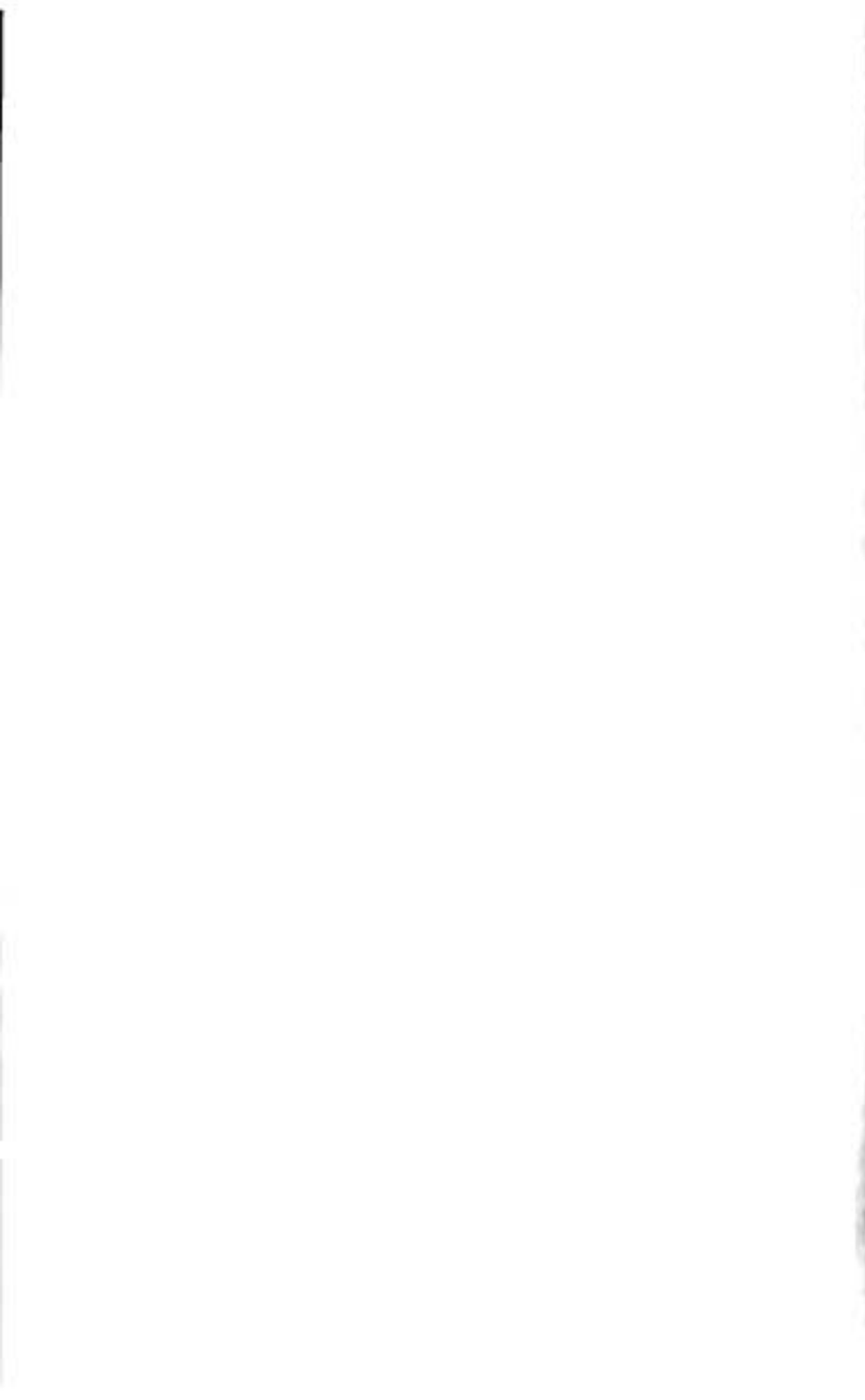
n° 5 — Roger Chamberland, *Claude Gauvreau : la libération du regard*.

**Collection « Création »**

n° 1 — Yolaine Tremblay, *Misia Sert et le jeu de dés*. Roman.



*Achévé d'imprimer  
sur les presses des Ateliers graphiques  
Marc Veilleux inc.  
en mars 1988.*





YOLAINE TREMBLAY

# MISIA SERT ET LE JEU DE DÉS

L'écriture est un acte irréductible. Penser le roman, c'est surtout le laisser exister, avant même le texte, dans une arrière-scène de la mémoire. C'est le regarder mettre en place, à temps perdu, des lambeaux de sens, dont on saisit parfois les liens avec la vie qui passe, quand il y en a, sans pour autant en bien comprendre la direction. Car on peut donner un sens à l'écriture; elle en a plusieurs en réserve, et sa docilité à suivre des balises n'est que fonction de notre aisance à regarder avec des œillères. ●

Yolaine Tremblay est née à Alma (Lac-Saint-Jean) en 1955. Étudiante en littérature québécoise au Département des littératures de l'Université Laval, elle obtient une maîtrise ès arts en 1984. Elle est professeure de littérature au Cégep de Limoilou depuis 1983. *Misia Sert et le Jeu de dés* est son premier roman. ●



CENTRE DE  
RECHERCHE EN  
LITTÉRATURE  
QUÉBÉCOISE

*Ce livre a été produit par Nuit blanche éditeur*

*Misia dans le jardin : Archives Annette Vaillant  
Mise en couleur : François Poirier*