

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE SANG DU CERF

SUIVI DE

HANNAH : CORPS NOIR FEUILLE BLANCHE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ROSALIE LAVOIE

MARS 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie mon directeur, Simon Harel, pour la confiance qu'il a eue en moi, l'encadrement à la fois souple et sûr, et la belle liberté qu'il m'a laissée. Je voudrais aussi remercier Martine Delvaux, qui m'a ouvert la porte de son séminaire sur Marguerite Duras et grâce auquel j'ai pu me familiariser avec les théories de Giorgio Agamben. Celles-ci m'ont été très utiles pour le volet réflexif de ce mémoire.

Sur une note plus personnelle, je tiens à remercier mes deux lectrices, Mélanie Roy, dont la justesse du commentaire et le goût assuré ont été une bonne boussole, et Ève Dubois-Bergeron, qui voit et comprend tout, et dont les conseils m'ont été précieux. Je n'aurais pas terminé ce mémoire à temps sans la générosité de mes beaux-parents, Annick et Gaston Ancelovici.

Enfin, rien de tout cela n'aurait été possible sans la tendre présence et l'appui indéfectible de Marcos Ancelovici.

À vous toutes, à vous tous : Merci.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	iii
RÉSUMÉ	v
LE SANG DU CERF	6
HANNAH : CORPS NOIR FEUILLE BLANCHE	
INTRODUCTION.....	81
CORPS NOIR	
Pourriture	83
Paria	87
Démesure	92
Des restes	99
APARTÉ.....	102
FEUILLE BLANCHE	
De la violence	106
Au sacrifice	110
CONCLUSION.....	115
BIBLIOGRAPHIE.....	118

RÉSUMÉ

Le roman *Le sang du cerf* compose la première partie de ce mémoire de maîtrise. La violence, l'écriture, la solitude et la mort sont au cœur de ce récit qui met en scène une relation trouble entre le narrateur du texte et un des personnages, Hannah. Le livre s'ouvre alors que le narrateur entreprend d'écrire leur histoire, de la rencontre jusqu'au moment de la mort d'Hannah qui devient prétexte à l'écriture, jouant le désir par le biais d'une parole corrosive dont Hannah est la muette destinataire. Si la majeure partie du roman présente par la bouche du narrateur cette relation improbable, intervient, de temps à autre dans le récit, un témoin de la scène de l'écriture qui s'adresse directement à l'écrivain.

La seconde partie de ce mémoire est, pour une large part, une réflexion sur la portée métaphorique d'Hannah. À travers elle, nous nous interrogeons sur le sens de l'écriture et du silence qui sont les fils conducteurs entre les deux chapitres de cet essai. « Corps noir » explore, par la représentation du cadavre, la signification du déchet (pourriture/paria) ainsi que l'expérience de la démesure provoquée par la confrontation avec la mort. « Feuille blanche », quant à lui, expose la question de l'écriture en lien avec la violence et le sacrifice.

Le sang du cerf

Allongé sur le lit à côté du corps inerte, votre respiration est lente, calme, les yeux sont fermés mais vous ne dormez pas. Différents cahiers sont disposés sur les draps avec quelques pages blanches et d'autres noircies par votre écriture, un livre ouvert. La chambre est sombre malgré le jour qui paraît et la petite lampe allumée sur le plancher que vous n'avez pas touchée depuis la mort d'Hannah. Vous avez écrit :

Un jour avarié monte derrière la tenture et par vagues la noirceur cède le pas sur une lumière qu'on dirait moisie. Le jour est boueux sous les draps, vient visqueux dans le lit, dans les tempes.

Vous sursautez par à-coups. Dans ces moments-là la respiration s'arrête, bousculée par le mouvement brusque du corps, puis vous redevenez calme, attentif. Pour la première fois vous ne savez pas ce qu'il convient de faire. Vous ouvrez les yeux, regardez ce qui a été fait et retournez à l'écriture :

Tu étais quelqu'un qui appelle le meurtre, il y a des gens comme ça et par moi la mort a trouvé son chemin. Partout, tout le temps, les têtes se détournaient pour éviter de te regarder, comme si tu étais déjà morte. On avait honte pour toi, de toi. Honte de ce petit corps noueux et chétif, honte de cette gueule de martyr, de cette peau trop blanche, surtout; on ne voulait pas croiser ces yeux qui vous plongeaient dans le malaise — noir profond, interminable. Tu étais faite pour être tuée, par moi, par d'autres, par tous. C'est comme ça, il y a des femmes qui appellent le meurtre, on n'y peut rien.

Tu es venue dans mon lit sans prévenir, sans être attendue, tu es venue et je l'ai fait : je t'ai donné la mort dans la nuit en serrant bien fort ton petit cou et maintenant la nuit ne finit plus, elle s'étend jusqu'aux os et empêche de s'affranchir de cette présence toute proche, toi, qui me retient de te quitter, de m'éloigner du corps durci, des lèvres bleues, des yeux ouverts, immenses.

Le jour vient noir, durcit le lit.

Tu l'as dit d'une voix claire : « tu finiras par me tuer ». Peut-être que ces paroles ont scellé quelque chose dans la trame de notre avenir et rendu ta mort possible : par ces mots, tu as sorti de l'informe une chose qui ne pouvait se concevoir. Tu l'as dit. Après ce n'était plus qu'une question de temps.

Et je sais, maintenant que tout a été fait, l'avoir désiré longtemps, peut-être même dès le premier instant — tu étais là, avec ton violon dans les bras comme on tient une bouée, avec ton regard de folle, errant, insupportable. Tu es venue comme une malédiction — au premier regard. Mais je le désirais sans savoir que c'était cela qui me réclamait, un désir qui, avant que tu ne le dises, était encore sans nom.

Tu avais été invitée chez Helena, de l'école de musique, pour célébrer son embauche au conservatoire. Helena avait déjà parlé de toi, nous avions ri, je me rappelle, ri à s'en tordre les boyaux, elle avait dit : c'est une catastrophe cette femme, et avait imité ton jeu, tes gestes, comment tu étais une violoniste grotesque, alors que tu n'étais pas assez douée pour te permettre ces extravagances : corps déformé par la musique, décomposé.

L'ambiance de la soirée s'est électrisée quand ceux qui avaient emmené leur instrument se sont mis à improviser une musique festive où se mêlaient les éclats de voix et les rires soudains et pendant qu'ils étaient transportés par le plaisir que leur procurait le fait de jouer ensemble et de produire cet accord, toi, tu étais seule dans la petite pièce adjacente à la cuisine avec ton violon dans les bras et tes yeux impossibles, l'air absent, ne faisant rien d'autre que d'être là, précisément là où on t'avait laissée, comme une chose que l'on place et déplace ou comme ces objets que l'on oublie et sur lesquels le regard ne se pose plus, regard devenu aveugle à leur présence, ce sont des objets que la lumière n'affleure pas, des objets morts. Oui, c'est ça, tu étais comme une chose morte.

La cuisine était déserte et de ma position j'aurais pu facilement te voir dans la petite pièce adjacente à la cuisine où Helena gardait de vieux violons et de la papperasse de professeur mais tu es demeurée invisible. J'ai ouvert une bouteille de champagne, ai bu au goulot, il s'agissait de boire surtout; de m'éloigner du mari d'Helena; aussi de me rendre tolérable par l'alcool cette bande de crétins avec laquelle je n'avais rien à voir et avec laquelle, chaque fois qu'Helena organisait une soirée où elle me conviait avec insistance, j'étais contraint d'avoir la même discussion, parce que ces crétins me posaient, de fois en fois, les mêmes questions sur ma carrière universitaire ou le livre sur lequel je travaillais et bien que, de fois en fois, je m'essayais dans un enthousiasme forcé ou un ennui que je cachais mal à varier les réponses, les rendant ainsi susceptibles de mener à d'autres conversations, ils avaient, ces crétins, toujours les mêmes commentaires, qui donnaient lieu aux mêmes situations et qui modulaient chez eux les mêmes mimiques ridicules, le

même faciès et les mêmes gestes et tout cela ne manquait jamais de susciter chez moi une envie de méchanceté que je laissais filtrer par un humour sarcastique que de toute façon ils ne comprenaient pas; et enfin de me rendre insensible au désenchantement que me provoquait de plus en plus souvent Helena elle-même qui, de splendide, s'affadissait bêtement, contaminée par l'entourage et aigrie par les déceptions qui s'accumulaient et il fallait s'y attendre elle est venue me retrouver à la cuisine alors que je savourais le champagne et ma solitude, aussi temporaire fût-elle, m'a embrassé longuement et se pendait à moi, me harcelait pour que je retourne à la musique, que je lui revienne.

J'ai de nouveau balayé l'espace du regard mais là encore je ne t'ai pas vue cependant que ta présence commençait à se faire sentir et pour la troisième fois j'ai regardé dans ta direction et enfin mes yeux se sont arrêtés sur ta forme immobile et fantomale. Je me souviens d'avoir été mû de sorte que tout mon corps se détournait d'Helena pour se pencher dans ta direction. En suivant ce mouvement Helena a dit d'une manière lasse, comme ne s'adressant à personne : oh, vous êtes là vous... Elle m'a ensuite regardé avec une curiosité complice, à la fois inquiète et amusée : c'est elle, c'est Hannah, tu te rappelles?

Je me rappelle. Hannah. Je me souviens. Et je te vois : corps pestilentiel, corps qui pourrit sous le drap, dans la chaleur de l'appartement; fuit, suinte et coule, lentement il disparaît et sous la main il demeure inaccessible et froid.

De nouveau vous vous tournez vers le corps inerte, l'observez intensément comme s'il portait une promesse : vous aimeriez le percer pour trouver ce qu'il tait, ce qui pourrait se cacher, tapi au fond des os, du visage immobile et des yeux voilés. Mais aucun mystère ne sera donné. Il n'y a plus rien à voir, si ce n'est vous. De manière désordonnée et frénétique vous écrivez en commençant une phrase ici pour en terminer une autre là. Quelques feuilles étalées sur le lit sont à moitié remplies de votre écriture; il y a différents cahiers dans lesquels vous prélevez des fragments d'écriture pour les réécrire dans un autre cahier. Parfois vous recopiez des mots de livres aimés, parfois vous lisez. Vous n'avez pas quitté la chambre et n'avez pas dormi depuis qu'Hannah est venue avec le violoncelle sur lequel elle a travaillé longtemps. Elle a joué un morceau pour que vous entendiez la sonorité et pour la première fois vous avez écouté. Vous n'avez pas dormi ou quitté la chambre. Vous avez écrit :

Tu bleuis, te tiens dans la plus parfaite immobilité.

J'ai parfois l'impression que tu respires, oui, il se pourrait que tu te réveilles et que d'un moment à l'autre tu ouvres des yeux terrifiés sur ce monde retrouvé, alors je me penche et écoute ce qui pourrait sortir de ta bouche et mets la tête sur ta poitrine mais il n'y a rien — il n'y a rien —, pas le moindre son, pas le moindre mouvement, pas la moindre petite brise qui viendrait effleurer la joue, rien. Étale sur le lit tu es murée dans le noir. Alors je me rappelle comment tu es venue et comment pour un moment j'ai tenu ta vie entre mes bras et comment l'instant d'après c'est la mort que je tenais et j'ai senti s'éteindre entre mes mains ta vie encore pulsante et ai rapproché ma bouche de tes lèvres pour que rien ne s'échappe du dernier souffle. Maintenant regarde ce que j'ai fait de toi.

Oui, je l'ai désiré, dès le premier instant, au premier regard. Il a fallu comprendre cette étrange fascination, il a fallu te revoir. Devant toi je perdais mes moyens et pourtant tu n'étais rien qu'un insupportable silence. Un trou noir.

Vous écrivez :

Mais les choses ne se sont pas vraiment passées ainsi, n'est-ce pas Hannah? Il est facile de rejouer à posteriori les gestes et d'imaginer les intentions et plus facile encore de leur donner un sens par l'écriture. Il était impossible alors de percevoir et de saisir les liens juxtaposant la trame de nos existences, car, en les vivant, ces moments qui deviennent les événements finement tissés de notre vie apparaissent décousus et sans lien, comme notre rencontre qui semblait anodine, isolée, sans signification alors que notre vie se jouait pendant ces quelques secondes et qu'en ces quelques secondes c'est toute notre histoire qui s'est écrite, le début comme la fin en un seul terrible moment. Il est impossible de savoir ces choses-là, comme il est impossible d'écrire notre histoire. Mais ton nom je peux l'écrire, ce nom peut être lu, t'appeler : Hannah Ethel. Ceci est ton nom. Un nom de cadavre.

Et Hannah c'est pour toi que j'écris. On lira cette histoire et certains la trouveront inhumaine parce qu'il leur est impossible de comprendre ce que nous sommes — ce que nous sommes — et ils critiqueront, mépriseront et tout cela avec le plus grand sérieux, chacun jouant son rôle à la perfection et répétant son texte comme si sur la scène c'était l'unique et le plus important des morceaux de cette pièce absurde. Je te le dis Hannah : mes étudiants béats d'admiration; les connards qui m'arrêtent dans la rue pour me demander de signer le livre qu'ils ont justement avec eux; mes chers collègues de l'université, qui n'ont en réalité jamais rien saisi de mon œuvre, avec leur grande bouche pleine de dents faites pour mordre ceux qui ne les écoutent pas et qui croiront, j'en suis sûr, avoir toutes les réponses à l'énigme de notre histoire (c'est à rendre fou tellement ils croient en ce qui sort de leur bouche et qui n'est pourtant que sottises et balivernes, balivernes!, mais ils ont foi en leur parole, sûrs d'avoir atteint les hautes sphères de la connaissance et d'être les dispensateurs d'un savoir dont eux seuls ont la clef) : tous ces gens qui porteront un regard dégoûté sur ce récit sans jamais admettre leur délectation à

te regarder mourir sont des mouches qui à présent pondent sur ton cadavre, des mouches qu'on écrase du revers de la main. Et pendant qu'ils se vautrent dans les insanités qu'émettent leurs grandes bouches satisfaites en se donnant l'illusion d'une supériorité, moi je m'en sortirai et ta disparition passera inaperçue comme de ton vivant tu es passée, invisible. Oui, ce récit aura quelque attention. Ce sera mon cadeau, avec la mort je t'offre la renommée : Hannah, Hannah l'assassinée, la muette d'entre les muettes, la morte d'entre les mortes.

Le corps d'Hannah a rapidement entamé le processus de décomposition et il a fallu éteindre le chauffage. Vous vous êtes félicité que ce soit déjà la fin octobre en imaginant ce que cela aurait pu être en plein été. Le soir vient, la température chute au dehors, dans l'appartement et le froid commence à vous atteindre. Il faudrait aller chercher, dans la grande armoire ancienne située dans le coin de la chambre à côté de la table de travail, l'édredon et la couverture de laine pour ajouter à la couette sous laquelle vous êtes allongé. Tout en vous levant du lit vous pestez, frigorifié et coléreux, grincez des dents en sifflant que même dans la mort Hannah continuait d'être un fardeau. Par inadvertance vous avez heurté la chair dure, le corps rigide d'Hannah. Enroulé dans les couvertures vous observez: il n'y a plus aucun élan derrière les yeux immenses, ce n'est qu'un corps statique, livide, presque exsangue et pourtant vous jureriez qu'elle respire et comme plus tôt vous approchez le visage de sa bouche et tentez de sentir le mouvement de la respiration, la main sur la poitrine : ce n'est qu'une masse de chair en ruine sous la main, une dépouille creusant la voie du vide. Vous jureriez qu'elle respire et sans plus de considération lui dites : il y a cours demain. En effet soixante-seize étudiants vous attendront dans un amphithéâtre à l'université. Vous pensez : que je les nourrisse et les remplisse de mots, que je les soumette à ma langue; toutes ces têtes dont les cous se tendent comme dans l'attente d'une impossible approbation, comme si leurs fragiles existences se devaient d'être justifiées, comme si elles cherchaient l'absolution; ces bouches ouvertes, béates, avides de mots à avaler, les mots du professeur, les verbes de la bénédiction. Vous avez accès à un bassin toujours renouvelé d'étudiantes qui n'attendent que votre regard. Vous savez les faire attendre et aussi les prendre le moment venu. Vous pensez : elles n'attendent que ça. Mais demain ce sera impossible. Ne pas quitter Hannah. Ne pas abandonner la chambre. Vous relisez ce qui a été écrit, vous vous souvenez :

Le mari d'Helena est un homme sans conviction, vaguement alcoolique, avec peu de consistance et toujours à rire d'un rire niais et radieux, comme s'il ne se rendait pas entièrement compte de la brutalité de l'existence. C'est un homme croyant. Je me demande si Helena a un jour aimé ou même désiré cet homme, mais ce qui est maintenant tombé en désuétude lui convenait à l'époque. Leur mariage en est devenu un d'ententes tacites; il est prêt à accepter les pires bassesses d'Helena pour qu'elle reste avec lui. Je parie que tu ne savais pas que c'est grâce à cet idiot que j'ai rencontré Helena et que dans sa faiblesse il ferme les yeux sur la relation que nous entretenons depuis des années. Il traite ses amis de la même manière, c'est-à-dire faire mine d'ignorer ce qui se trouve devant les yeux et se taire, pour autant que les choses restent telles qu'elles sont. Lui qui était bon musicien a gaspillé son talent en devenant gestionnaire, Monsieur le directeur du collège où tu enseignais, où Helena était avant d'être embauchée au conservatoire, c'est celui qui t'a engagée et, paraît-il, le seul de l'école à te considérer comme humainement valable. C'est grâce à lui que nous nous sommes rencontrés Hannah, c'est lui qui a insisté pour que tu sois invitée à la soirée. Lorsqu'il m'arrivait de venir chercher Helena à l'école de musique, ce poltron tournait les talons comme s'il ne m'avait pas vu et jamais il n'en parlait, ce qui nous convenait parfaitement.

Le jour où nous nous sommes revus Hannah, je m'en souviens, était une journée qui s'annonçait banale, comme les autres sans éclat et sans joie, avec toujours la lourdeur de devoir se traîner dans cette prison qui est la nôtre. Il y avait longtemps qu'Helena et moi nous étions retrouvés et je n'éprouvais aucun remous, aucun bouleversement à l'idée de toucher ce corps mûr et déjà conquis, ce qui nous unit maintenant tient de l'habitude ou de la facilité qu'éprouvent deux corps à emprunter la voie d'une jouissance tracée d'avance (depuis quelques temps, il nous arrivait même de nous retrouver dans un lit et, comme par excès de lassitude, de nous mettre à discuter sans nous toucher de musique ou de littérature, des récits pathétiques de son mari, de ma fatigue ou de quelque conquête estudiantine du moment jusqu'à ce que nous nous endormions sur notre désespoir

commun. Au réveil, dans la moiteur des peaux chaudes et encore repliées dans la mollesse du sommeil, le désir finissait parfois par prendre forme, lentement, paresseusement et enfin les gestes maintes fois répétés du plaisir nous soulevaient pour un instant d'oubli et de satisfaction éphémère). Helena m'avait demandé de venir la chercher à l'école de musique pour aider à transporter au conservatoire ce qu'il restait encore dans son bureau. Avec des boîtes en carton empilées au pied des escaliers elle attendait devant l'école, furieuse à cause de mon retard et toi tu étais là, assise sur les escaliers de pierre, soutenant par les bras le violoncelle à réparer. Te voyant partir avec cette chose qui paraissait énorme dans ton petit corps noueux, Helena avait proposé de t'emmener : ne soyez pas stupide, mon ami sera là d'une minute à l'autre avec la voiture, nous vous emmènerons, ce n'est rien, et je l'imagine encore disant cela avec un sourire sous lequel se cache une méchanceté sans nom.

Nous sommes d'abord passés au conservatoire. Helena a pris un malin plaisir à me faire l'amour dans son nouveau bureau pendant que tu attendais dans la voiture avec sur les bras le violoncelle et sur le siège à côté quelques boîtes qu'il fallait encore décharger. Helena était ma maîtresse depuis de nombreuses années mais jamais encore n'avais-je éprouvé le désir de lui faire mal et pour la première fois, alors que tu étais dans la voiture à nous attendre, c'est venu de manière foudroyante, le désir de la voir diminuée, de lui aplatis le visage sur le coin de la table de travail sur laquelle elle poussait des petits cris de chatte, de lui tordre le cou comme elle me tordait le sexe sans ménagement avec son ventre jouissant, plein du désir de moi, du désir de jouir. Je lui ai empoigné les cheveux et les ai tirés jusqu'à ce qu'elle hurle et ai poussé fort son visage vers le haut avec la main sous le menton et en un instant son ventre plein et enflé par la volupté s'est flétri et replié et la jouissance s'est perdue. Avec rage elle m'a giflé, comme je souriais elle m'a giflé encore et ce fut tout, au retour des toilettes nous avons rejoint la voiture sans un mot.

Et il y a eu cette chose étrange. Encore imprégné du parfum d'Helena j'ai subrepticement senti ton odeur monter jusqu'à ce que cette émanation emplisse la voiture et vienne se coller à moi comme une mince pellicule de chair. Il me semblait que rien d'autre n'existait que cet effluve me donnant des appétits de violence et de sang mais qui, de manière bizarre, me procurait dans un même temps un sentiment d'allégresse. C'était inexplicable et envahissant. Assise sur le siège du passager, Helena, muette et crispée, était en furie, dans l'attente d'être seule avec moi mais tu occupais tout l'espace — ne pars pas — et en cette journée qui s'annonçait banale la seule chose qui importait désormais était de te retenir.

Après avoir assassiné Hannah vous avez écrit :

Tu as vécu parmi les choses mortes, existais pliée pour défendre la déchirure de ton corps et es demeurée sauvage. Il se pourrait qu'il y ait eu cette chose qui obstruait ta vision, comme un brouillard fumeux et opaque, une incertitude remplie d'angoisse qui appuyait sur la conscience te donnant l'impression d'un danger imminent, quelque chose d'inaccessible par la raison mais qui répandait sur ta vie une noire inquiétude. C'était partout, tout le temps. Dans les regards fuyants, dans le silence qui se faisait autour de toi, l'absence : ta vie et ta fin, déjà inscrites dans ce reflet de toi-même.

Nous nous traînons dans la lourdeur et la fatigue — cette pitoyable fatigue — et emboîtons le pas à ceux qui nous ont précédés sur les chemins de la désolation, des chemins légués par une humanité sifflante et sans vision, de plus en plus désenchantée à mesure que la route se révèle, absurde et sans issue — Notre besoin de consolation est en effet impossible à rassasier. La violence n'était pas dans l'acte qui a causé ta mort, mais dans tous les actes qui dans ta vie ont mené à celle-ci. Il n'y avait aucune autre porte de sortie. Tu dérangeais. Et la vision de ta présence dans l'espace était une épreuve, le rappel d'une nature désertée par les autres.

Vous l'avez écrit. Immédiatement après vous l'avez détruit.

~~Tu as vécu parmi les choses mortes, existais pliée pour défendre la déchirure de ton corps et es demeurée sauvage. Il se pourrait qu'il y ait eu cette chose qui obstruait ta vision, comme un brouillard fumeux et opaque, une incertitude remplie d'angoisse qui appuyait sur la conscience te donnant l'impression d'un danger imminent, quelque chose d'inaccessible par la raison mais qui répandait sur ta vie une noire inquiétude. C'était partout, tout le temps. Dans les regards fuyants, dans le silence qui se faisait autour de toi, l'absence : ta vie et ta fin, déjà inscrites dans ce reflet de toi-même.~~

~~Nous nous traînons dans la lourdeur et la fatigue — cette pitoyable fatigue — et emboîtons le pas à ceux qui nous ont précédés sur les chemins de la désolation, des chemins légués par une humanité sifflante et sans vision, de plus en plus désenchantée à mesure que la route se révèle, absurde et sans issue — Notre besoin de consolation est en effet impossible à rassasier. La violence n'était pas dans l'acte qui a causé ta mort, mais dans tous les actes qui dans ta vie ont mené à celle-ci. Il n'y avait aucune autre porte de sortie. Tu dérangeais. Et la vision de ta présence dans l'espace était une épreuve, le rappel d'une nature désertée par les autres.~~

Vous dites :

Que vais-je faire de toi, de ce corps déjà terne et horrifiant. Oui, comme le dit Helena, tu es une horreur de la nature.

Et le jour disparaît derrière la tenture et par vagues la lumière décline en se laissant lentement avaler par une noirceur de plus en plus creuse. Depuis quelques jours le temps a changé, devient cendre altérant lumière et nature qui s'épuise. Il y a parfois derrière la fenêtre des signes de vie, d'un débordement propre à l'ignorance de la douleur, une apesanteur due à l'ignorance de la mort, les cris du plaisir vécu dans le souffle chargé du jour, sous le soleil et le vent, le souffle, la corde tendue d'une joie pure, celle de l'illusion et de la légèreté. Derrière la fenêtre.

J'ai rêvé de toi. Me suis assoupi un moment, une heure, deux heures tout au plus et tu m'es apparue. Quand je me suis réveillé je touchais la pourriture que devient ton corps. La nuit est là. La nuit est là et je suis incapable de me lever, de me détacher; depuis combien de temps suis-je ici, depuis combien de temps te tiens-tu à mes côtés implacable et terrorisante, tu es venue ce matin — ou était-ce hier matin? — ce matin oui, il doit y avoir plus de douze heures maintenant que j'ai serré très fort ton cou d'animal, plus de douze heures que j'ai tordu ton cou de petit animal entre mes mains chaudes et par mes mains chaudes je t'ai donné ce qui fut beau; je ne sais plus le temps qui passe, ne sens plus la pulsation du désir mais les fonctions vitales demeurent alertes : incapable de me retenir plus longtemps j'ai pissé au lit et incapable de me retenir j'ai vomi et toi tu suintes, tu es raide mais Hannah tu suintes sur moi et j'ai ton odeur partout, je suis pourri, je pourris avec toi. Il y a eu tout à l'heure une mouche sur ton bras, c'est vrai que le temps se refroidit et que les mouches viennent se réfugier dans les appartements pour pondre des œufs sur les cadavres mais j'ai écrasé la mouche, Hannah je l'ai tapée sur ton bras qui était froid et raide et je l'ai eue, la mouche est morte Hannah, elle est morte; les mouches continueront à affluer et je ne les entendrai pas venir, elles se mettront à pondre et je ne pourrai les empêcher et peut-être que ton corps est déjà infesté d'insectes et peut-être que ton corps est déjà rempli de vers et comme la tête du cheval pleine d'anguilles c'est par le haut que les vers te dévorent, peut-être suis-je déjà dans un lit de mouches, Hannah Sa Majesté des Mouches. Je me rappelle comme tu les détestais, comme tu avais

l'air ridicule lorsque tout à coup tu te mettais à les chasser avec de grands mouvements de bras parce qu'elles venaient déranger le travail de restauration du violoncelle, elles restaient prises et engluées dans la colle spéciale pour violoncelle et tu enrageais car elles revenaient toujours et même en plein été les fenêtres demeuraient fermées pour empêcher les mouches d'atteindre ton travail, mais, des mouches, il y en avait toujours et tu demandais comment elles pouvaient entrer dans une maison aux portes closes où la climatisation était réglée pour le maintien du violoncelle et où ça empestait les produits chimiques; et longtemps tu as travaillé sur ce bijou, en prenais soin comme s'il s'agissait d'un nouveau né, tu le chérissais, en caressais les courbes avec volupté et longtemps il est resté à se faire déchiffrer par tes mains avant que tu ne te décides à le travailler et enfin, petit à petit, tu as reconstruit et parfait ce violoncelle : je me rappelle de la sonorité lorsque tout fut fini, et j'entends encore cette musique inventée, obsédante, caractéristique de ce que tu étais : fracturable, hystérique, chienne errante et chienne hurlante comme cette litanie qui erre à présent autour de moi, dans la chambre je l'entends qui persiste à vouloir me percer, me fracturer; des aiguës à n'en plus finir, des aiguës comme si quelque chose devait craquer, se déchirer, des agressions à n'en plus finir, des notes comme une meute de chiennes hurlantes aux voix aiguës au couteau, tous ces hurlements contenus à l'intérieur d'une note tranchante, comme si l'être et toute sa souffrance se tenaient en équilibre sur la crête de cette aiguë à la pointe acérée, et lorsque tout fut fini, lorsque enfin tu as cessé ces agressions répétées et que tu es venu te faire prendre, si à ce moment là c'est un couteau que j'avais eu à ma disposition et non des mains, c'est un couteau que j'aurais planté dans le fond de ta gorge, ce sont ces aiguës que j'aurais lacérées, c'est tout ce qu'il y avait de vivant que j'aurais découpé; je n'avais pas de couteau, mes mains ont été à la hauteur de la tâche et c'est la chienne gueulante que tu es qu'elles t'ont fait ravalier. En vérité tu me détestais, pour venir me réveiller en pleine nuit sans être attendue avec cette musique démente il fallait que tu me détestes, que tu me haïsses et personne de toute manière ne pouvait te tolérer, c'est la

vérité, et il n'y a désormais que des mouches pour te dévorer en silence, comme dans Les Mouches elles finiront immenses, nourries par ta chair elles deviendront démesurément grasses, c'est ton châtiment, celui de Jupiter qui veille à présent sur ta décomposition en s'assurant que rien ne reste pour venir témoigner de ta pénible et inutile existence; et je me rappelle maintenant que je reprends mes esprits comme tu devenais de plus en plus insupportable, avec ces gestes pathétiques que tu faisais sans cesse, comme pour éloigner un mauvais sort qui te pourchasserait, ces mouvements secs de la main je les revois, les ressens comme si en ce moment tu les mimais du fond de ton immobilité, telle une marionnette manipulée par on ne sait quelle instance : d'un geste excédé tu relevais d'abord la main près du visage et la battait ensuite ridiculement dans les airs comme pour chasser une tourmente, écartée seulement l'instant d'un soupir, avant qu'elle ne revienne te harceler, car, inlassablement, tu répétais les mêmes gestes frénétiques, séquence par séquence dans le même ordre tel un rituel; au début tu ne le faisais que lorsque tu travaillais le violoncelle, puis de manière erratique jusqu'à ce que ces gestes viennent pourrir la trame silencieuse de ton quotidien, comme si tu pressentais et chassais déjà les insectes qui allaient se répandre sur ton cadavre : je te le dis Hannah, les mouches ont toujours été là parce que tu portais déjà les signes de la mort.

J'ai une soif atroce. Depuis que tu gis là, étranglée, je n'ai pu soulager le moindre de mes besoins; c'est qu'Hannah tu obstrues le passage du vivant et me paralyse à ton côté, je ne peux me mouvoir que pour t'écrire, deviens comme la pierre tombale sur laquelle se graverait cette funeste oraison, Ô sacre amer de ta chute; il faudra bien que je me lève pourtant, car Hannah je suis vivant et le sang afflue dans mes veines, irrigue l'écriture, je respire, te respire; il faudra bien que je me lève, pour un moment te quitter, laisser en suspens l'écrit et désaltérer ma gorge qui ne laisse plus passer qu'un filet de voix, mais je suis pétrifié à l'idée que le mouvement entraîne un désastre — ne plus savoir écrire —, car Hannah ce simple mouvement qui consiste à me lever et qui rappellerait ainsi mon corps à la vie pourrait en un instant détruire l'équilibre toujours précaire de l'écriture et

mener, oui, au désastre — ne plus savoir t'écrire —; l'état d'immersion dans lequel nous sommes sera certainement brisé par le mouvement et je ressentirai soudain toute la fatigue accumulée, peut-être qu'au retour je te verrai pour ce que tu es et sentirai l'odeur qui m'est à présent masquée par l'accoutumance, mes narines étant saturées de ton exhalation, peut-être que de retour dans la chambre cette entreprise apparaîtra dans toute son éclatante absurdité, que le ridicule s'imposera de manière si brutale qu'il sera impossible de poursuivre le récit de notre mémoire; car c'est de ta mémoire qu'il s'agit, une mémoire dont je suis le dépositaire et désormais l'unique porte-parole, une source plus véritable que ta propre existence à laquelle tu ne savais prêter la voix, que cette musique que personne ne voulait recevoir, ton existence comme une agression aux oreilles et à la vue et qui traduit quelque chose de si tragique qu'elle en devient comique, une tragi-comédie qu'on irait voir un dimanche et dont on ne se souviendrait pas longtemps; c'est ce que tu tentais d'éloigner avec ces gestes insupportables exécutés sans cesse et avec précision, cette condamnation qui pesait de tout son poids était une angoisse permanente et toute la vie n'était que l'attente du moment où celle-ci deviendrait effective, c'est-à-dire exécutée avec précision, tel un couteau transperçant la gorge et mettant une fin abrupte au cri muselé qu'était ta vie : en vérité je te le dis ce chant dévasté est ton corps, livré pour moi.

Vous vous êtes péniblement levé avec l'impression que votre corps aussi s'était rigidifié avant d'avoir un étourdissement qui vous a fait perdre le sens de l'orientation.

Vous avez été étonné par la normalité de l'appartement, de la cuisine — le meurtre d'Hannah n'avait vraiment rien changé au cours des choses —, par la banalité de ces objets qui composent la vie quotidienne; tout était en ordre, exactement à la place où ils avaient été laissés la veille avant l'apparition d'Hannah sur le pas de la porte : la plante d'Helena presque entièrement déshydratée, la vaisselle dans l'évier, la table où traînent de vieux journaux qui n'ont plus rien à dire. Et vous pensez qu'on écrit toujours sur des cadavres qui, une fois vidés de leur substance, s'amoncellent dans un coin, par exemple sur une table ou dans un lit, ou sont jetés dans une fosse commune, un dépotoir, et que chaque jour amène son lot de nouveaux cadavres, grâce auxquels on produit de nouveaux récits, des nouvelles fraîches, qui à leur tour seront abandonnés à la pourriture dans les oubliettes de l'humanité. Tout est en ordre. Tous ces objets qui composent la vie quotidienne restent là, attendant votre entrée en scène afin de les mouvoir et de les rendre à leur utilité, à leur rôle prédéterminé. Et c'est ce que vous faites : dans l'espace du quotidien vous rejouez les gestes de tous les jours; la préparation du repas, la chaise pour s'asseoir et la table pour manger. Malgré la faim vous avalez mécaniquement, avec peu d'appétit et presque avec dégoût, ce n'est qu'une formalité nécessaire à la poursuite de l'écriture.

Dans cet espace connu où sont exécutés ces gestes maintes fois répétés, vous avez le sentiment qu'il pourrait y avoir une issue avant de devenir celui qui sera vu, à la télévision, dans les journaux, vu comme le donneur de mort; avant qu'ils ne viennent vous chercher et vous arracher à cette couche funèbre, à Hannah, pour vous balancer en travers du monde : aujourd'hui, demain ou quand le corps sera devenu pestilentiel. Il faudra trouver quelque chose de viable; vous trouverez. Après avoir mangé, c'est naturel, la fatigue tombe. Il va falloir changer les draps dans lesquels vous avez vomi et uriné et

pour cela il faudra déplacer le corps d'Hannah, au moins le soulever un peu afin d'enlever le drap et le soulever de nouveau pour en remettre un autre. Vous n'avez pas la force. Vous dormez sur la table de la cuisine.

D'un sommeil profond vous avez plongé dans le rêve. Tout est là, parfaitement reconstruit pour le rêveur, chaque détail reconstitué : les mains, le regard, la voix et chaque note du morceau joué par Hannah au violoncelle, chaque note et chaque silence, la respiration lourde et profonde, le visage crispé, la frénésie et les mouvements amples; la manière dérangeante qu'elle avait de jouer avec tous les membres du corps vibrant à chaque note. Seulement ce n'est pas vraiment vous qui êtes dans le rêve mais quelqu'un qui vous ressemble et que vous observez et encore quelqu'un d'autre qui, à travers vous, regarde ce pastiche parfait que l'esprit fabrique à chaque instant; un songe presque plus vrai que nature, baigné d'une inquiétante lumière. Peu à peu d'autres éléments viennent s'ajouter et se mêlent, couche par couche, trait par trait, aux éléments premiers. Ce n'est plus tout à fait la Hannah que vous avez connue qui joue à présent devant vous et, simultanément, qui est couchée sur le lit, pierre étendue; ce ne sont pas non plus tout à fait ses yeux devenus démesurés; de même que la bouche ouverte et édentée n'est pas sa bouche et les cheveux qui tombent par milliers, secoués par les mouvements du bras qui frappe de l'archet les cordes du violoncelle, ne sont pas ses cheveux et lorsque vous vous retournez pour chercher l'autre Hannah sur le lit comme une pierre étendue, ce n'est plus Hannah car ce corps allongé est envahi de la tête aux pieds, territoire nouveau, par des vers de toutes les formes et de toutes les tailles qui pénètrent la chair par tous les orifices. La musique demeure, la discordance s'approprie l'espace du rêve, crache ses aiguës, et alors que vous êtes au dessus d'Hannah, pétrifié par l'angoisse et pourtant fasciné par le travail des larves, apparaît à vos côtés un cerf immense, bramant, la gueule tendue vers le haut. Vous chutez.

La chute a provoqué le réveil. Vous tremblez, êtes en sueur malgré le froid, et lourd d'un sommeil interrompu vous tentez d'émerger. Rappelez-vous. Et lentement vous reconnaissez l'espace, les objets de tous les jours, les restes de nourriture dans l'assiette, votre demeure. Et la musique qui persiste, brise le crâne. Vous amortissez ce martèlement qui frappe dans la tête en avalant trois comprimés et buvez, ne pouvez cesser de boire cette eau qui vous redonne vie.

Et le souvenir du rêve revient hanter l'esprit.

Vous avez couru voir le corps et méticuleusement avez fouillé et inspecté tous les membres, toutes les surfaces; vous avez humé cet amas d'os et de chair jusqu'à coller le nez sur l'épiderme froid en inspirant profondément pour débusquer ne serait-ce qu'une infime exhalaison: il n'y avait rien, ni vers, ni larves, pas même cette odeur que l'on dit caractéristique de la mort. Le corps avait changé, les lividités cadavériques, d'abord perceptibles au niveau du cou et de la mâchoire, s'étaient étendues au torse et aux jambes, la peau était presque violacée à certains endroits et la rigidité semblait s'être intensifiée. Vous vous êtes appliqué à changer les draps. Ce fut ardu et ce fut long. Il a fallu déplacer le corps d'Hannah d'un côté, et de l'autre, et le soulever, d'abord les jambes — et les jambes —, et les fesses — et les fesses —, et le torse — et le torse —, et les bras — et les bras —, et la tête — et la tête —, et enfin replacer cette masse de chair dure à sa position initiale, mais tous ces bouleversements lui ont fait perdre la pose donnée par la mort et vous avez eu l'étrange sensation que ce n'était plus le même corps, la même Hannah. Lorsque le lit fut prêt vous êtes allé prendre une douche pendant que le soleil se levait sur un jour nouveau. Après, vous avez fait ce qu'il fallait : téléphoner à l'école de musique et à l'université pour avertir que ni Hannah ni vous n'iriez travailler aujourd'hui.

Toute la journée vous écrivez :

Helena a insisté pour que nous te ramenions chez toi après avoir déposé les boîtes au conservatoire de musique: bien sûr, regarde-la, cette petite chose coincée sur le siège arrière, et lorsque j'ai proposé que l'on dépose le violoncelle afin que tu puisses te joindre à nous pour prendre un verre, elle a enfoncé avec une rage difficilement contenue ses ongles dans ma cuisse. Tu as poliment refusé et c'est moi qui ai monté dans ton appartement du troisième étage le violoncelle au fond ondulé rompu, le bois ayant éclaté en divers endroits, et aux éclisses percées et rongées de toutes parts par les vrillettes. L'appartement était petit, immaculé et hormis trois violons et maintenant le violoncelle, quelques plantes, les disques de musique, il n'y avait là que le strict nécessaire. Pendant que tu cherchais un support pour y poser le violoncelle je me suis arrêté pour regarder le seul tableau de la maison, de taille moyenne, qui n'était pas signé et dont tu n'as jamais voulu révéler l'origine. Dessiné au fusain noir et rouge sombre, il représentait à première vue le dos d'un violon, fendu en son milieu, dans lequel on pouvait discerner une forme abstraite. Dans mes visites subséquentes j'y verrais un vase brisé et récemment le dos et le bassin d'une femme, fendue en son milieu par cette forme obscure qu'elle contenait. Je t'ai dit : cette chose la déchire. Tu n'étais pas d'accord : ce n'était pas cette chose contenue qui l'avait brisée, mais la déchirure qui permettait de découvrir ce qui était contenu, comme une fente révélant ce qui serait tapi à l'intérieur, comme si la ruine du corps était nécessaire à la mise au jour d'une sorte de grâce, d'un chant glorieux... Tout ce que tu inventais pour te donner l'illusion que nous ne sommes pas de misérables coquilles — une erreur, un corps creux, une rature. Il n'y a rien Hannah, rien. Il n'y a qu'à te regarder pour s'en convaincre.

Nous avons peut-être déjà vécu dans une proximité à la fois inquiétante et libératrice avec la mort qui imprégnait de son haleine avariée chaque moment de l'existence. Savoir de manière intrinsèque que la vie est futile, car chaque jour, chaque rencontre portent en eux la possibilité de sa propre fin et de celle des siens, oblige à entretenir des rapports ardents avec la chair et tout ce qu'elle implique de corps à corps, de sang : faire l'amour, violer, tuer, cela est du même ordre et fait-partie de l'expérience dévorante d'être en vie. Voilà une vérité que nous avons oubliée dans nos petites existences aseptisées, bien rangés que nous sommes dans nos maisons carrées. Mais ne soit pas naïve Hannah, à la moindre occasion la violence qui nous fonde se manifeste, lâchée elle devient ravage. Regarde ce que nous avons fait de toi. Nous, car ce n'est pas moi qui t'ai tordu le cou mais cette chose qui nous est commune. Férocité, fureur sont les matériaux de notre véritable nature, ce par quoi le sang coule : Nous sommes, Je suis Violence et Ravage, la racine de toute guerre, chaos grondant dans les souterrains des villes Je sème l'effroi et engendre la pourriture, te fais baigner dans ton sang et le sang des tiens, dans la saleté et les excréments, Je suis celui qui soumet, Je suis sans nom, indomptable.

Je suis resté à observer le jeu des contrastes sur le tableau, incapable de me décider à partir. Pendant que tu installais le violoncelle sur le support, je me suis approché de toi, très près pour sentir ton odeur tout en mettant les mains autour de ta taille et ton corps s'est raidi comme sous le coup d'un assaut. Je t'ai retournée et embrassée et tu n'as pas bougé, comme le poisson mort de L'Aveuglement tu es restée molle et sans vie et à l'instar de l'aveugle j'ai eu envie de te frapper pour que tu te meuves, mais je suis parti et derrière moi j'ai senti ton soulagement. Je suis resté paralysé au milieu des escaliers, tout le corps en érection, soumis à une tension exquise et insoutenable, tel un sexe pulsant incapable de jouir, un désir qui ne trouve pas son terme, ne parvient pas à l'éclatement, sauvage, et enfin au soulagement. Cette lutte entre le mal — toi —, dont les ramifications commençaient à se répandre en moi, et la nécessité de son expulsion, ou la fuite?, allait déterminer les mois à venir et n'aurait de cesse que lorsque je te tordrais le cou. Peut-être aurait-il mieux valu te soumettre immédiatement à ma volonté, revenir dans l'appartement et faire jaillir le fiel par mon sexe. Peut-être qu'en ayant agi de cette manière aujourd'hui tu serais là, misérable mais vivante, peut-être qu'en ayant comblé sur-le-champ cette soif — désaltérer ma gorge profonde — j'aurais accédé à un apaisement qui nous aurait permis d'échapper à la fatalité et nous aurions poursuivi nos vies, sans heurt, sans joie, sans tourment. Oui, peut-être aurait-il mieux valu agir ainsi. Mais ne va pas croire que je regrette Hannah, il n'y a en moi aucune honte, aucun remord. Je pose ces questions comme on regarderait une quelconque situation avec ses différentes implications, comme on analyserait un personnage de roman, ses actions, les diverses couches de sa personnalité et comment cela se manifeste dans le récit, comment cela détermine l'histoire. De la même manière, je peux me pencher sur toi, observer nos comportements, demander si l'issue de notre rencontre aurait pu être différente sans pour autant éprouver le moindre regret.

Et je pourrais même demander : de quelle matière suis-je fait Hannah? La boue, l'eau et la pierre peuvent-ils donner ce magma de colère, ce goût de la destruction? Où est la fissure dans laquelle tu t'es engouffrée, comme un dard pressant sur la blessure qu'est la chair pour y injecter son poison; où t'es-tu glissée, as-tu ouvert la fissure avec tes longues phalanges, t'es-tu mêlée à mon sang par le souffle que j'ai happé? Où te caches-tu, toi, qui, implacable, sombres à mes côtés, petite chose inerte qui pourrit?

Il est possible que je me pose ces questions. Il est aussi possible que je me demande pourquoi je suis ce que je suis de la même manière qu'on observerait une quelconque situation, avec distance et sans honte. J'ai la certitude que nous avons tous ce goût du mal qui se manifeste chez certains individus plus distinctement que chez d'autres qui sont plus faibles, plus hypocrites ou simplement plus soumis. Mais ce n'est pas parce que je t'ai assassinée que je suis dénué de toute fibre émotive ou, ce qu'on appelle de manière erronée, d'humanité, comme si cette dite humanité était synonyme de bonté. Nous ne sommes pas ici dans un roman policier, un mauvais thriller ou un film de science-fiction, il n'y a pas de psychopathe, de zombie, de tueur en série planifiant méticuleusement ses meurtres ou de fou furieux emporté par des pulsions de destruction incontrôlable et rien qui annonce la fin du monde, non, ce n'est que le récit de notre histoire, aucun enquêteur ne me recherche, aucun policier ne te recherche, personne n'aura remarqué ta disparition, ce n'est qu'une mort banale, sans éclat, presque déjà oubliée.

Sombre, Helena attendait dans la voiture. Nous n'avons pas parlé de ce qui s'était passé au conservatoire, ça nous ne l'évoquerons jamais. Elle avait repéré les changements dans mon corps et mon comportement et s'est mise à me parler de toi avec mépris, tentait d'expliquer et de justifier le sentiment d'aversion qu'elle ressentait à ton égard en me mettant en garde, comme si ta situation dans le monde pouvait être contagieuse, en te fréquentant on devenait soi-même paria. Plus tard, Helena me reprocherait violemment cet égarement, cette folie d'être avec toi. Elle dirait : cette femme-là est une horreur de la nature. L'idée de mon corps sur le tien, de mon corps touchant ta bouche, ta peau, lui serait insoutenable. Ce n'était pas de la jalousie. Elle avait honte, honte de me partager avec toi, honte surtout de pressentir qu'en me touchant elle te touchait toi, que par mon intermédiaire ton corps lui devenait palpable.

J'ai démarré la voiture et nous sommes partis au pub où nous avions nos habitudes, avons ri et parlé longtemps et Helena s'est égosillée sur son mari, sa bonhomie et cette insupportable candeur sur lesquelles elle crachait sans vergogne et s'est plainte de son existence sans joie, sa carrière musicale qui commençait à traîner, n'étant plus dans la course. Elle qui s'était imaginée grande musicienne, soliste, enseignait à ceux qui auraient la carrière qu'elle avait désirée, à celles qui seraient les prochaines virtuoses. Secrètement elle les enviait et les détestait, ces jeunes femmes encore belles qui avaient toutes les chances et un talent fou, secrètement elle voulait leur lacérer les mains comme dans *La Pianiste*, leur planter des morceaux de verre pleins les mains, leur marcher sur les doigts avec des talons hauts. Ce soir-là nous avons joué à être nous-mêmes en nous évitant du regard dans lequel pouvait se lire une nouvelle défiance; nous avons fait comme si n'étaient pas apparues ces gerçures dans les minces ligaments qui nous liaient.

Après cette journée, je me rappelle un long silence dans lequel j'ai mimé mon existence. La nuit, que je passais parfois avec une étudiante pas trop moche mais qui, souvent, s'avérait être pareille aux autres — vagin sec et yeux pleins de supplication —, succédait au jour que j'avais passé à gérer des étudiants avec leurs constantes demandes, leur insécurité, leur désir d'une voix indiquant la direction à suivre, des enfants démunis qui attendent d'être sustentés par un tiers, bouches ouvertes; en assemblée départementale où mes chers collègues, feignant d'écouter celui qui est en train d'argumenter, se tordent les mains de retenue face à leurs voisins dont ils rêvent depuis des années d'aplatir les visages d'un coup de paume contre le rebord de la grande table où, assis à se toiser méfiants et polis, ils ressassent dans le secret de leur pensée la prochaine bassesse qu'ils pourraient bien se faire subir; de cours à donner à des étudiants à l'air indolent; à tenter de faire ce qui est de plus en plus ardu dans ce métier qui a troqué la pensée contre la bureaucratie, le secrétariat et le *babysitting*, ce que l'on appelle encore de la recherche universitaire, mais qui est réellement devenue, sous la pression institutionnelle, le ressassement d'une pensée qui tourne en rond et se reconforte de retrouver les mêmes résultats; bref, la nuit où, par ton absence, je n'avais pu trouver satisfaction, succédait au jour que j'avais passé à asphyxier sous le souffle poisseux de la médiocrité.

Durant cette période, je me souviens de quelques soirées délicieuses, seul dans l'appartement avec Bloom et Dedalus, Bazanov, Oskar, Djelâl, Clamence, Tréplev, Joseph K., des Esseintes et ces marches de fin de journée où je t'ai cherchée, dans les visages et dans les voix et dans les corps chétifs; il y a eu ces excursions où j'allais jusqu'à ton immeuble devant lequel je me plantais en attendant un mouvement, mais la plupart du temps il y a eu l'ennui, un ennui qui se glisse dans la trame du quotidien et contamine les instants de sa fadeur, ses teintes délavées; un sommeil duquel on ne se réveille pas. Et par intermittence revenaient de pénibles discussions avec Helena. Pour la première fois depuis que nous étions amants elle était prête à quitter son mari si je le lui demandais, à venir vivre avec moi pour me gâcher l'existence. Elle s'est mise à

débarquer chez moi, à l'improviste, de plus en plus fréquemment pour miner mes soirées et mes plans de fuite, mon besoin de revoir ton visage, un visage comme une boussole au milieu des emmerdements quotidiens et de l'ennui.

J'ai l'habitude d'être sollicité par les femmes. Elles me veulent, viennent dans mon lit; elles désirent des mots sur leur corps, cherchent une main pour les maintenir et une voix pour les définir : toutes ces femelles je n'ai qu'à les appeler d'un mouvement de l'index. J'avais oublié la soif et l'attente; la sensation exaltante de la poursuite, tout sens dehors, à l'affût du moment propice pour passer à l'assaut, tenter un mouvement, vif et précis, vers la cible; la capacité d'attendre longtemps, délicieuse attente, fort de la victoire à venir et plein d'une énergie vitale sans cesse renouvelée, que tous les éléments soient en place afin de resserrer l'étreinte et de cueillir en ce dernier instant la fleur au summum de son épanouissement, avant que la flétrissure ne survienne; j'avais oublié le plaisir du regard, tapi derrière le théâtre du monde, porté sur la femelle qui se dérobe, l'obsession qui en émerge, l'incomparable concentration de l'esprit et la décharge ultime, éblouissante, au moment de la saisie, brutale, inévitable, de la cible couchée. Et toi, ma proie vulvaire, tu finiras par te laisser dévorer; fesses, poitrine et cuisses dehors, viandes tendres offertes à ma bouche et à mon sexe, tu te laisseras pénétrer les entrailles et je m'élancerai dans les replis de la chair profonde et visqueuse pour t'élargir et te meurtrir l'intérieur : tu n'étais pas si différente des autres et aujourd'hui je devrais peut-être te scier la tête, l'empailler et l'accrocher sur le mur de ma chambre à coucher, Ô trophée aigu de violoniste frappée de mes noirs plaisirs.

Creusé par ton absence je fouillais dans les lieux de nos existences les signes de ton passage, mon corps comme une aiguille fixe et tendue vers ton visage magnétique. Helena, de son sixième sens de femme devenue secondaire à mes envies, me harcelait avec la charge d'un désespoir de jour en jour accru par mon indifférence, occupé que j'étais, corps et paroles unis, à trouver le chemin menant à ta nuit tremblante et muette. Si nous n'avions pas eu ces années derrière nous, j'aurais largué cette femme harassante qui me prenait désormais trop de temps, je l'aurais laissée bras ballants au coin d'une rue avec ses yeux de reproches et son teint d'amertume, rides profondes au cœur, à attendre le prochain homme qui passerait par là. Helena est vengeresse et peut devenir cruelle. Il me fallait, pour m'occuper de toi, l'espace qu'offrent le calme d'une vie sans ressac et le temps de réfléchir au prochain mouvement, la liberté de t'encercler de mes bras amples. Il a fallu la rassurer pour ne pas créer de remous, ne pas animer la plainte et la colère et effacer, au fond des yeux fatigués, la défiance. Il a fallu lui donner l'illusion qu'elle reprenait le contrôle pour que cette pute me fiche un peu la paix. Et ce fut long. Et au début c'est un visage encore inconnu qui s'est découvert à moi, un visage secoué des sanglots colériques provoqués par mon refus d'une vie commune et aussi, les soirs d'épuisement, le visage triste et détendu de la femme vulnérable, esquinée à force de lutte. Je l'ai méprisée de venir geindre dans mes bras et l'ai détestée de se soumettre; elle qui avait toujours été mon égale me rabaisait à se courber de la sorte. J'aurais pu l'écraser avec mon pied, mes mots. Je me réjouis de ne pas l'avoir fait, car aujourd'hui elle pourra m'aider à sortir de ce foutu merdier dans lequel tu m'as plongé. Et enfin, à force de patience, Helena, vieillie, a fini par redevenir celle des soirs légers qui part retrouver son idiot de mari sans poser de question.

Comment peut-on s'appeler Ernest Glas et ne pas être larvaire? Homme voûté, d'une insupportable gentillesse, toujours à défendre les uns et les autres sur un ton de moralité assommant, tout sourire, qui pisse droit et chie sans puer ou dissimule sous une allumette craquée sa puanteur de misérable bourgeois bien pensant, petit fleuron bonhomme sorti tout droit de la côte d'une Helena qui en dispose selon son bon vouloir, lui crache au visage et l'amadoue ensuite de ses tendres baisers pour mieux lui entrer quelques doigts dans le derrière. Je la soupçonne de tirer de cette domination une satisfaction qui l'aide à poursuivre sa vie ratée de musicienne ratée, glissant irrémédiablement vers une froideur de plus en plus palpable, incapable même de rater sa vie avec style. Helena n'a jamais voulu d'enfants, contrairement à son mari qui les aurait joyeusement élevés, aurait joué, langue pendante, à la baballe. Que peut-on y faire, *il l'aime*, braille-t-il d'un air pitoyable à force de regrets rentrés, si bien dressé qu'il refoule de lui-même le moindre mouvement de révolte, le plus petit élan de dignité. Comment peut-on se comporter de manière aussi minable, à ras-le-sol, baisant les pieds d'une Helena qui de ses talons hauts lui râpe la figure contre l'asphalte, sourire en coin? Voilà une larve que j'aurais beaucoup de plaisir à écraser entre le pouce et l'index. L'emprise d'Helena sur lui a toujours été visible, mais dans les débuts de leur mariage celle-ci s'exprimait faiblement, avec la pudeur des premiers temps et la lâcheté d'Ernest, son silence, l'ont soutenue et lui ont permis au fil des ans de prendre des proportions démesurées.

Malgré sa belle gueule de stéréotype, Ernest a toujours été fade mais avait à l'époque un réel talent de pianiste, une technique quasi parfaite qui compensait pour un manque de passion. Tout le monde a toujours aimé Ernest qui s'adapte à tous et ne confronte personne. Nous partagions un appartement en plein cœur du centre-ville, durant nos années universitaires, où je ramenaient parfois ce que je trouvais de baisable. Il arrivait souvent qu'au matin, alors que je dormais encore, celle qui avait été baisable erre jusqu'à la cuisine à la recherche de quelque chose à se mettre sous la dent et tombe sur Ernest qui en prenait alors le plus grand soin et qui, immanquablement, s'en amourachait comme un

con. Il sortait parfois avec la fille quelques semaines jusqu'à ce qu'il s'amourache d'une autre que j'aurais baisé la veille et ainsi de suite, ce qui donnait lieu à des situations forts drôles, car si Ernest savait que je me foutais généralement de ces filles, les filles, elles, me regardaient avec un sentiment d'humiliation et de culpabilité dont je me délectais et que je ne manquais pas de mettre à profit en obtenant de leur part certaines faveurs.

Après ses études il a été engagé dans un petit orchestre. C'est là qu'il a rencontré Helena qui était deuxième violon, passionnée, superbe. L'orchestre s'est dissout quelques années plus tard et ils sont tous deux entrés comme professeurs au collège de musique. Ils ont tenté de poursuivre leur carrière musicale, ont créé un quatuor avec piano, joué quelques concerts et même enregistré un disque. Peu à peu Ernest a pris de plus en plus de responsabilités à l'école de musique et les membres du quatuor se sont séparés. Helena est allée d'audition en audition, désespérée de ne pas jouer professionnellement. Elle a réussi à jouer ici et là pendant quelques années mais n'a jamais percé et son amertume est aujourd'hui visible dans ses mains tordues et la manière qu'elle a de tenir avec rage son instrument. À cet égard, Ernest a été pragmatique, s'est résigné et a réussi à se construire une petite vie que beaucoup disent enviable, en bon petit arriviste qui a troqué son talent pour le confort, avec maison de campagne et qui ramasse, sac plastique à la main, le caca de son chien.

Vous vous êtes levé pour aller aux toilettes et avez été satisfait de constater qu'une énergie nouvelle vous habitait, comme tonifiée par l'écriture. Vous avez mangé avec appétit, bu un café et eu pendant un instant la glorieuse sensation d'être un homme nouveau, refait. Vous avez humé l'air du dehors sur la terrasse et la douceur du jour est entrée comme une impression de liberté dans le thorax et le soleil de ce crépuscule automnal éblouissait la maison tel un baume sur les meurtrissures des derniers jours. Il est vrai qu'une infime déchirure s'est produite dans les replis de la conscience qui a engendré une légère désarticulation dans l'image si sûre que vous avez de vous-même et un doute, à peine perceptible, s'est immiscé comme venant faire écho au chant lugubre d'Hannah qui persiste à vous blesser la tête.

De retour dans la chambre vous avez eu un mouvement de dégoût et de suffocation. Il ne sera plus nécessaire de coller le nez contre le corps pour sentir les relents de la putréfaction et l'odeur ne fera que s'intensifier au cours des heures. Pour la première fois vous avez eu le vertige et avez frappé à répétition le front contre le mur en répétant à voix haute le nom d'Hannah. Vous aimeriez en finir, la balancer dans une poubelle au passage, dans le canal ou dans un champ non loin de la ville, vous pourriez aussi la larguer dans le fleuve ou la faire brûler dans un dépotoir, mais vous savez qu'il est impératif de terminer le récit avant d'agir. En disposant rapidement du corps il reste une chance d'en sortir indemne, mais cela signifie la fin de l'écriture.

Pour vous rassurer vous avez téléphoné à Helena. Vous vous êtes montré faible, lui avez dit que quelque chose s'était produit, que vous ne saviez plus ce qu'il fallait faire, comment agir. Inquiétée par vos paroles, elle a voulu venir vous rejoindre immédiatement et il a fallu un immense effort pour ne pas perdre votre sang-froid. Vous lui avez fait promettre de ne pas venir avant demain dans la nuit. Elle a promis. Les épaules se décontractent, la respiration reprend son rythme régulier. Savoir qu'Helena vous aidera

vous redonne courage et il semble soudain que la tâche est moins lourde, surmontable. Il ne reste plus beaucoup de temps. Ressaisissez-vous. Écrivez :

Je suis Ulysse et comme lui je résisterai à ton chant macabre. Hannah tu ne m'emporteras pas dans tes eaux boueuses et je te verrai ensevelie et c'est moi qui jeterai les dernières poignées de terre avant que ton corps ne devienne une masse avalée. Helena va venir demain durant la nuit et nous organiserons ta disparition, peut-être que je pourrais te placer dans la grande malle, oui, tu y entres sans problème, un peu repliée, les genoux fléchis vers le menton, petite boule de pourriture, et la malle, avec les sièges de derrière rabaisés, entrera dans la voiture. Tard dans la nuit nous irons tous les trois dans les bois et ce sera la fin et tout se passera comme si tu n'avais jamais existé.

Je me souviens. Quelques semaines après avoir déposé le violoncelle dans l'appartement du troisième étage, je suis allé en fin de journée devant l'école de musique, ai attendu que tu apparaises et comme tu ne m'as pas vu je t'ai suivie. Je voulais t'aborder, dire quelque chose qui puisse accrocher ton regard, faire en sorte que tu aies une aisance qui t'amènerait à partager un verre, un repas, un lit, mais je suis resté à t'observer. Il s'agissait de te regarder bouger, d'examiner la manière que tu avais de te comporter face aux autres qui marchaient dans la rue. Quelques personnes te contournaient sans vraiment prendre conscience de ta présence, déviaient de leur trajectoire comme s'ils avaient escamoté un obstacle quelconque sur leur passage, mais la plupart ne te voyaient pas, poursuivaient comme s'il n'y avait là personne qui ne méritait cette attention. Il y avait beaucoup de passants et tu marchais un peu repliée en rasant les murs pour ne pas te faire heurter. Tu es entrée chez le luthier. C'est avec le visage illuminé qu'il est venu t'accueillir à la porte en ouvrant les bras. Je suis resté un peu en retrait et avais du mal à distinguer les formes qui, contre la lumière de cette fin de journée, bougeaient floues dans l'ombre. On perçoit très vite qu'il y a chez toi quelque chose de trouble et de dérangeant, mais au moment où je t'ai vue chez le luthier j'ai saisi d'où cela provenait. Ainsi Helena avait raison. Il ne faut pas accorder de crédit à ce que les gens racontent, leurs opinions bavardes et leurs idées creuses, mais Helena avait vu juste, elle avait utilisé ce mot : paria. Et tu étais tellement habituée de vivre à l'ombre des regards que la moindre démonstration de tendresse était une brûlure, la moindre démonstration de tendresse, Hannah, t'a été mortelle.

C'est dans ton mouvement de recul vis-à-vis du luthier qui manifestement te connaissait que j'ai compris à quel point tu étais empoisonnée par la solitude qui était devenue à la fois un refuge et une prison faite de chair et d'absence dans laquelle tu vivais jour après jour et nuit après nuit. Depuis combien de temps Hannah vivais-tu ainsi? Et qui était celui qui t'avait déjà blessée? Et par quelle mystérieuse fente le sang fuyait-il de ton corps décharné à l'odeur de terre rance? Quelle était ton histoire Hannah, quelle est-elle.

Tu n'as pas la parole. Et à présent tout est en toi muet.

Non, tu n'as pas la parole.

Tu m'as vu en sortant de chez le luthier avec dans les bras ce qu'il fallait pour restaurer le violoncelle. Je t'ai abordée et posé quelques questions pour entamer la conversation, avoir un prétexte pour marcher à tes côtés, te ramener chez toi, monter dans ton appartement : avais-tu commencé la réparation du violoncelle; comment avais-tu appris le travail de lutherie; pourrais-je un jour venir t'entendre en jouer lorsque tout serait fini. Tu avais l'air un peu effrayée et répondais à mes questions par des hochements de tête, mouvements d'épaules, monosyllabes. Après un moment tu m'as dit devoir partir et as traversé la rue à pas rapides alors que la colère me déchirait les poumons. La gueule perchée dans les airs tu sentais instinctivement l'odeur du danger et la fuite était inscrite dans tes gènes comme dans ceux de n'importe quel petit animal.

Je suis entré chez le luthier. Il m'a dit nous avoir vus discuter par la fenêtre, m'a demandé d'un air méfiant comment je te connaissais, puis, rassuré par la réponse, m'a raconté comment il avait été apprenti dans l'atelier de lutherie de tes parents, ici même où nous nous tenions. Il avait grandi dans ce quartier qu'on appelait à l'époque le quartier juif et traînait toute la journée dans les rues à chaparder ce qui lui tombait sous la main et quand il ne volait pas, il se postait, droit et fasciné, devant la vitrine de l'atelier pour regarder tes parents travailler les instruments à cordes. Un jour ils l'avaient invité à entrer et lui avaient appris à se servir des outils de lutherie, à choisir les bons matériaux, à œuvrer dans les différents bois utilisés pour fabriquer les violons, les violoncelles, les altos, les contrebasses, les guitares, à réparer, construire, aimer ce métier qui était devenu depuis lors toute sa vie. Bien des années plus tard, après avoir travaillé chez quelques noms du domaine et lorsque tes parents seraient devenus trop vieux pour s'occuper de l'atelier, il leur rachèterait, te dépouillant de ce qui aurait dû t'appartenir. Il a fini son histoire ému et, comme pour se justifier ou atténuer un sentiment de culpabilité que je sentais poindre en lui, m'a dit que tu n'avais jamais été quelqu'un de facile. Quand j'ai cherché à comprendre ce qu'il entendait par là, il est redevenu méfiant et m'a demandé ce que je voulais.

Je me rappelle m'être dit en sortant que cet homme te protégeait ou qu'il avait quelque chose à cacher. Aujourd'hui je pencherais encore pour la deuxième hypothèse dans la mesure où la plupart des gens ont quelque chose à cacher. Oui, je suis certain que ce n'est pas toi qu'il protégeait. Il avait dit qu'il avait été un voleur, un bandit, il est tout à fait plausible d'imaginer qu'il avait volé tes parents, il les avait certainement manipulés pour les amener à vendre leur précieux atelier — à se dépouiller de ce qui faisait d'eux des êtres précieux — et en les escroquant c'est toi qu'il avait expropriée. Ou peut-être avait-il abusé de toi quand tu étais petite? Ce doit être ça, quand tes parents lui laissaient l'atelier pour l'après-midi, ce pervers verrouillait la porte et te cherchait dans la maison qui jadis était contiguë à l'atelier en appelant ton nom doucement comme un animal qu'on cherche à apprivoiser, ou encore il habitait avec vous, oui, c'est ça, tes parents étaient généreux, il n'avait nulle part où aller, alors ils lui avaient offert la chambre du haut, celle qui se trouvait à côté de la tienne, et il attendait la nuit pour venir dans ta chambre t'observer longtemps et profiter de ton sommeil pour te caresser ou alors il te réveillait pour que tu participes et comme c'était l'habitude tu ne soufflais mot et n'élevais pas la voix et, minuscule et chétive, ne pouvais bouger alors il te guidait vers son sexe dur et tendu pour enseigner patiemment à ta main les mouvements de va-et-vient répétés dans l'extase depuis des siècles par tous les hommes et toutes les femmes et inscrit de manière instinctive dans nos corps de plaisir, mais ce n'était pas un plaisir lorsque l'apprenti luthier entrait dans ta chambre au milieu de la nuit pour profiter de ton innocence et peut-être Hannah que la raison pour laquelle tu jouais du violon n'était pas que tes parents avaient été luthiers, mais bien que les mouvements de va-et-vient de l'archet contre les cordes dures et tendues étaient une manière de rejouer par le violon le terrifiant plaisir de l'apprenti luthier. Par son ignominie, Hannah, cet homme t'avait appris à jouer.

Tu es là, noyée. Tu n'as pas tourné la tête ou remué les lèvres. Tu es froide et silencieuse, presque fabuleuse, femme verte des fonds marins à la voix emprisonnée dans la lourdeur des eaux. Il n'y a rien que ce flottement dans lequel tu te décomposes, grugée par le ciel, dévorée par la mer, attendant dans l'angoisse de disparaître, monstrueuse sirène qui a tenté par ton chant sonore et cruel de m'emporter dans cet enfer peuplé des cris pointus des condamnés, défigurés dans l'isolement. Ton regard est fixe et tendu vers un lointain que tu n'atteindras jamais et je tanguerai près de toi dans le lit mortuaire, entre horreur, dégoût et exaltation et je te regarde changer à mesure que le jour faiblit, tour à tour inquiétante et fascinante, paisible et anxieuse cependant que j'entends et que je sens ton chant me ronger les os comme un acide.

Qu'est-ce que je vais faire Hannah de ton corps poisseux qui commence à sentir. La rigidité de ton corps s'est rompue et c'est disloquée à présent que tu bascules dans des eaux boueuses pleines des débris de ta solitude.

Et la nuit ne dit rien de mon nom qui demeure figé dans ta bouche qui est comme un trou dans la parole et dans la voix et par lequel lentement tu t'enfuis, retournes à l'informulé; Hannah tu t'échappes et je ne sais plus m'arrimer à ton corps disloqué malgré le froid qui paralyse et empêche de se mouvoir dans la soif de la chair ou de ressentir la moiteur des peaux qui glissent dans le mouvement de va-et-vient qui engendre le plaisir et est engendré par lui et tu aimes désormais que les choses restent figées, comme tu aurais aimé que l'apprenti luthier reste lui aussi pétrifié afin qu'il cesse une fois pour toutes les mouvements de va-et-vient — qu'il cesse tout mouvement — comme tu as cessé, toi, une fois pour toutes les mouvements de va-et-vient sur le violoncelle par lequel tu voulais me voir à mon tour pétrifié comme si j'étais, moi, l'apprenti luthier et comme si c'était moi qui te profanais une fois la nuit tombée alors qu'Hannah c'est toi qui m'as sauvagement agressé avec tes coups d'archets et tes aiguës lancées par une voix qui appelle la mort humide dans laquelle suintent et éclosent des larves qui se vautrent en fouillant ta chair dans un consciencieux mouvement de va-et-vient jusqu'à ce que de ta chair il ne reste qu'un trou dans lequel disparaîtra ton visage; et ton corps semble encore se mouvoir dans le va-et-vient d'une respiration factice qui n'absorbe rien tel un poisson qui persiste une fois sorti de l'eau à ouvrir et à fermer la bouche comme si cette mascarade allait lui permettre de survivre et il a beau ouvrir et fermer la bouche mais rien ne se produit et rien ne s'achève et il reste les yeux figés par l'effroi et la bouche comme un néant; et ce poisson qui ne cesse de mourir c'est toi qui es là on dirait respirant comme si par cette parodie tu imitais le vide qui a défini ton existence; et comment pourrais-je être tenu responsable de t'avoir enlevé ce que jamais tu n'as possédé car de ta vie tu as fait une langue morte et n'as rien donné de ton corps qu'une image blessant les yeux et ta voix était une arme pointue et maintenant tu coules dans mes veines et m'empoisonnes les artères et ma tête hurle les horreurs fécondées par ton chant qui enfante la ruine et je voudrais sortir de ton torse et le tordre ce chant encore chaud et pulsant et t'entendre étouffer pour avoir le somptueux plaisir de te sentir une seconde fois mourir entre mes

mains et avoir le soulagement de faire cesser une fois pour toutes le va-et-vient des aiguës qui frappent à répétition contre mon corps tendu telle une corde du violoncelle à l'origine du péché du monde, comme si le monde Hannah, que je ne peux plus voir gémir par tes yeux et tes lèvres et ton souffle traînant, était ton visage fatigué promettant une pâle agonie, comme le poisson qui ne cesse de mourir et qui ouvre la bouche sur sa propre douleur, condamné à rester le héraut de ce monde qu'il traîne sur la gueule et auquel il ne peut accéder que par ceux qui portent sur lui un regard rempli de craintes et de dégoût, comme sur toi Hannah, qui tenais en ton sein des ténèbres contagieuses plus noires que la peste et plus denses que cette nuit qui révèle les failles et s'enfonce cruelle dans les plaies issues de la longue fatigue pendue à nos corps et léguée à chaque fois plus accablante et à chaque fois plus aveuglante si bien qu'il est impossible de reconnaître pour ce qu'il est le héraut qui finit sacrifié ou de percevoir le miroir que ton visage présentait car ce qui a été perçu de ton visage Hannah c'est que du monde tu étais la blessure et je suis désormais incapable de l'extraire de ma chair qui transpire comme la tienne et pourrit sous le drap dans lequel tu te tiens implacable et obscure on dirait respirant et jouant sans cesse le cri par lequel tu m'as condamné à te porter au fond des os et pour le reste des nuits je t'entendrai au fond de mon corps respirer dans un râle souffrant : que reste-t-il sinon jouir de la blessure que tu étais pour tous car en vérité je te le dis Hannah ceci est ton sang livré pour nous et ceci est ton corps plus vrai que la chair ici transmuée en paroles et en voix.

Exténué vous avez cessé d'écrire au milieu de la nuit pour vous endormir sur Hannah et ce récit qui ne finit plus de s'acharner sur votre corps. Il y a cette impression que l'écriture vous raje en même temps qu'elle s'étend sur le papier, vous efface comme vous tirant irrésistiblement vers Hannah. Si l'écriture des premiers jours fut facile et coulante — il s'agissait en quelque sorte de se défouler, de raisonner l'acte commis sans vous mettre en danger — elle nécessite désormais que vous investissiez le noyau dur de l'être que vous ne parvenez pas à délier; vous ne savez pas comment aller chercher cette part plus intime encore que les pensées, que l'écrit. Et vous êtes épuisé. La puanteur du corps devient envahissante et vous craignez que l'odeur alerte les voisins. Il est impératif de terminer le récit, mais le temps commence à manquer, vous ne pourrez pas garder le corps dans ce lit plus d'un jour encore au risque de vous briser contre les mots, contre Hannah, au risque de vous faire prendre. Vous qui vous croyiez talentueux, qui pensiez avoir la plume au corps comme un organe, ne savez pas comment poursuivre, comment nous satisfaire. Peut-être que vous n'êtes pas écrivain, peut-être que tout ceci n'est qu'une mascarade permettant de survivre à l'acte posé. Et vous devenez obsessif. À chaque phrase écrite, à chaque point posé, vous vous tournez vers Hannah et reniflez le corps dans un mouvement allant du dégoût à la fascination, de l'attirance à la répugnance. Au fond, vous êtes lamentable et rejouez ce qu'elle a été pour vous du temps où son corps était encore couleur de pêche blanche.

Vous avez dormi d'un sommeil sans rêve, sans ton. Au réveil il faisait noir, l'aube n'affiche plus ses couleurs et le jour survient ainsi qu'une extension de la nuit, comme s'il n'était lui-même qu'une nuit un peu moins noire. Malgré le froid vous avez ouvert la fenêtre, vérifié si le chauffage était bien éteint. Vous avez tenté de percevoir l'odeur de la mort sur votre propre corps et l'avez perçue et plutôt que d'en être effrayé vous avez pensé que cela était dans l'ordre des choses, qu'Hannah vous faisait pourrir par en dedans. C'est dans un état de grande lassitude que vous reprenez l'écriture :

Hannah, Hannah... Continuer avec des paroles sensées alors que ce que tu es devenue n'est que décomposition, n'est-ce pas aller contre le souci de restituer la vérité. Quelle idiotie. Peut-être que par souci de vérité je devrais poursuivre en alignant les unes à la suite des autres des pages noires car tu es mutisme, faille, bouche mutilée, vacuité, rature, trou, cavité, page creuse et il ne t'est plus permis de dire et c'est par moi, uniquement par moi, que tu parles et demain je me tairai et ta seule demeure sera l'oubli. Personne ne viendra t'exhumer. Voilà pour le souci de vérité.

Hannah, tout ce qui s'écrit aujourd'hui et depuis le début de cette entreprise de jour en jour plus absurde n'est qu'une vaste comédie, dérisoire et vaine; il est impossible de restituer les faits qui ont déjà été vécus et restent loin dans les premiers temps d'une histoire dont l'écriture n'est que distorsion et le lecteur sait que je peux mentir, que rien ne me contraint à dire les choses telles qu'elles se sont passées, que rien ne m'oblige à te décrire telle que tu as été et celui-ci pourra même se demander si tu as vraiment existé ou n'es pas le fruit d'une imagination tordue, car ce lecteur Hannah, qui en lisant devient complice, jouisseur de ta souffrance, ne peut sentir au moment de la lecture ce que je sens au moment de l'écriture — corps en putréfaction. Et pensant que je peux mentir, que je mens certainement, que tout ceci n'a rien de réel et ne pouvant partager avec moi l'expérience ultime de ta déchéance — te sentir mourir, te sentir pourrir — ce lecteur peut poursuivre la lecture. Poursuivez. Que l'on me croie n'a aucune importance, car

Hannah toute écriture naît par le crime : c'est cela la vérité. Et par mon écriture ressuscite ton visage, ta voix, ton corps d'animal meurtri.

Que s'est-il produit à la suite de la rencontre chez l'apprenti luthier, que s'est-il passé pour que nos vies soient ainsi liées dans le sang et le souffle et que je devienne une mémoire sans nom, une chair percée par le bruit strident que font encore tes gestes, ton regard, ta voix; toi, chose de cris et de tremblements.

Je me souvenais de ton visage qui est demeuré vivant, dans le détail je pouvais reconstruire tous les traits de cette face ignorée des autres; trait par trait recréer ce visage long aux contrastes appuyés par la maigreur et noueux comme le reste de ton corps et tu n'étais pas belle, comme Helena peut l'être — Helena est une beauté, mais elle est sans mystère, son visage se donne dès le premier regard comme une indécence —, mais je ne me lassais pas d'observer ton visage qui portait dans le secret de sa géométrie toutes les significations et toutes les possibilités, comme si ton visage Hannah n'avait pas de fin. Il m'était possible de recréer par la mémoire les contours, les contrastes et tous les traits du visage, mais impossible de lui donner le mystère qui lui avait été accordé. Si me remémorer ce visage était aisé, je ne parvenais pas à le revivre.

Après la rencontre à l'atelier de l'apprenti luthier je me souviens d'une grande lassitude et d'une pensée qui était la dernière manifestation d'un esprit sain : laisse tomber, en quoi cela a-t-il tant d'importance? J'aurais pu m'arrêter là, t'effacer, mais alors que cette question demeurait active, pendant qu'elle scandait et marquait ainsi le rythme du reste de mes pensées, je continuais à chercher le moyen menant vers toi, Hannah, comme si cette question ne m'appartenait pas, je lui résistais, m'opposais à ce qu'elle impliquait, c'est-à-dire oublier ton visage et ton odeur, ne plus vouloir me faufiler dans les chemins étroits conduisant à ton corps. Mais tenace était cette pensée qui m'accompagnait partout, à l'université, avec Helena, jusqu'à ce que je me mette à la poser directement aux étudiants qui m'exposaient leur projet d'étude : mais, leur disais-je, en quoi cela a-t-il tant d'importance? et à les voir se tortiller sur la chaise, à voir monter en eux l'angoisse et commencer leur babil désordonné et fuyant, j'admis que cette question découvrait la

faillie qui nous habite, que pour cela nous y résistions, car elle peut à elle seule mettre en péril le sens que nous accordons à l'existence; aller à la racine de cette question c'était ébranler ce qui fait que nous pouvons marcher confiant dans une réalité qui ne nous laissera pas tomber, c'était saisir à quel point nous étions démunis face à l'insondable immensité des choses, l'obligation de reconnaître que le néant nous entoure de toutes parts. À cet égard, vraiment Hannah, qu'est-ce qui a tant d'importance? Si cette interrogation a été au commencement l'expression d'un esprit sensé, elle est devenue la justification me permettant de poursuivre en toute quiétude la trame sur laquelle nous nous étions engagés le soir où, pour la première fois, je t'ai vu chez Helena avec ton violon dans les bras et tes yeux annonciateurs de fléau.

Helena.

Nous avons retrouvé une régularité dans nos rencontres. Elle débarquait chez moi en talons hauts une ou deux fois par semaine selon l'horaire de son Ernest pour que je la prenne par derrière, le cul dans mon visage, les seins pendus au bout de mes doigts, la bouche béante, prête à recevoir une molle jouissance. Depuis le jour où nous t'avions ramenée toi et ton violoncelle pourri, les choses avaient perdu de leur mordant. Il y avait longtemps qu'Helena ne faisait plus monter en moi de tension érotique, le suc, la sève, l'albâtre de mon sexe qui restait devant son offrande pâteux, mais depuis que ta forme acoustique rôdait dans le champ de mon anatomie, Helena ne suscitait plus que l'ennui en produisant dans mon corps un morne silence.

Ernest et Helena en étaient venus à une complicité dans le mensonge au fil des ans; celui-là savait que celle-ci venait me voir pour se faire baiser bien bas et celle-ci savait que celui-là le savait, mais ils persistaient néanmoins leur petite mise en scène bien lisse à force d'être répétée; Helena avait des amies qui demandaient à la voir, une représentation à laquelle on l'avait conviée, une soudaine répétition avec ses élèves et Ernest, en bon chienchien, disait oui, bien sûr, je comprends. Il ne faut pas sous-estimer la force de

l'habitude dans un couple et les règles, toujours tacites, devaient être maintenues pour le bon fonctionnement du ménage. Il arrivait parfois qu'Helena dorme chez moi lorsque Ernest allait à la maison de campagne, autrement elle ne découchait jamais, pas une fois elle ne s'était laissée aller au sommeil pour se réveiller à l'aube, l'air hagard. C'est qu'il ne faut pas non plus sous-estimer la force des mots, tu vois Hannah, si Helena avait un jour envoyé valser ces règles non dites mais clairement comprises de part et d'autre, si elle s'était laissée aller après l'amour dans un sommeil bienheureux à mes côtés pour se réveiller le lendemain matin, coupable et sotté, Ernest aurait bien été obligé, poussé au pied du mur par la situation, de mettre des mots sur son absence dans le lit conjugal, il aurait fallu qu'il pose des questions, aurait été contraint au face-à-face dans lequel il se serait senti forcé de jouer les maris trahis et cela aurait donné lieu à tout un tas de conséquences obligées, dont une en particulier me concernait plus que les autres. Helena savait que la bonne marche du ménage et, à plus forte raison, la poursuite de nos ébats licencieux, reposaient sur le silence et le strict respect de ces règles, appelons-les, pourquoi pas, des règles de bienséance ou de diplomatie.

Bien sûr les choses auraient pu prendre une tournure différente. Il est tout aussi plausible d'imaginer qu'Ernest, comme à son habitude, n'aurait rien fait, rien dit qui puisse mettre en péril son petit confort et dans ce cas il faudrait admettre que ce petit jeu de prétentions et de faux-fuyants était voulu par Helena, qui a toujours fait ce que bon lui semblait avec son mari. Pourquoi celle qui râpait de ses talons hauts la face de plus en plus grasse de son mari contre le sol se serait-elle soumise à cette mise en scène? Parce qu'elle le voulait, Hannah, parce qu'elle y trouvait aussi son compte à ce mariage grotesque — avec quel autre type aurait-elle pu exercer ainsi son pouvoir? — et puis, plus important, parce que je ne voulais pas vivre avec elle. Il est donc essentiel de maintenir cette sorte d'équilibre qui s'appuie sur le mensonge car mettre des mots sur l'affaire les forcerait à reconnaître que leur mariage était une comédie. Helena avait donc tout intérêt à respecter ces règles implicites pour ne pas prendre le risque de perdre les avantages acquis au fil

des ans et surtout, surtout, pour ne pas finir seule, car Hannah, quand on vieillit et que la peau se flétrit et que les mains se tordent et que les doigts sont devenus des outils de rage, il est normal de finir seule. Perchée sur ses talons hauts, le cou allongé comme une oie, marchant, aérienne et souple dans la rue où les têtes se retournaient sur sa beauté brute qui se fanait, Helena était un mensonge ambulante, une beauté en toc.

C'est par un soir où Helena venait de partir frustrée par mon sexe qui n'avait pas bandé pour elle que j'ai finalement cogné à ta porte. En ouvrant tu as fait ce geste de recouvrir ton corps comme lorsqu'il fait froid, mais ne portais rien qui puisse permettre d'abriter ce torse rachitique alors tu as croisé les bras et baissé les yeux. Qu'est-ce que tu avais l'air ridicule dans ce pyjama où j'avais vu l'instant d'avant deux petits mamelons pointer sur moi leur honte. J'ai demandé à entrer. Tout en gardant la tête baissée tu m'as demandé ce que je voulais « à la fin ». Te voir. Te sentir. J'avais amené une bouteille de vin : vous aimez le vin, j'aimerais boire un verre avec vous. Tu ne pouvais pas t'enfuir comme l'autre jour, encerclée par les murs de ta propre demeure et à demie nue dans ton bas de pyjama à rayures enfantin et ta camisole blanche, presque transparente, je pouvais à loisir regarder ton long cou, bordé à la base par des os saillants. Le désir, qui un peu plus tôt avec Helena était resté coi, commençait à bruire dans un lent susurrement et d'un même mouvement le calme se faisait en moi. C'était l'assurance qui vient quand le pistage s'achève, que l'amorce est prête et qu'il ne reste plus qu'à attendre l'engouffrement dans l'étreinte. Oh, tu as bien tenté une esquivé; tu allais justement te mettre au lit; n'étais pas en état de me recevoir, une autre fois peut-être, etc. Il n'était pas question que tu m'échappes une nouvelle fois. J'ai insisté, usé de quelques ruses vieilles comme le monde et la barrière s'est rompue. Tu as cédé. Je suis entré.

Ce fut lamentable et exquis. Exquis. Tu es restée au milieu de la cuisine les bras croisés à ne pas savoir quoi faire de ton corps pendant que j'ouvrais la bouteille, trouvais les verres, les remplissais et m'assoiais à la table de la cuisine. À petits pas tu m'as rejoint

lorsque je t'ai fait signe et nous sommes restés en silence. Je buvais le vin, tu restais assise, immobile, alors que je voyais ton cou pulser sous la pression sanguine et ton torse battre avec les mouvements effrénés du cœur et chaque gorgée de vin, chaque regard, me laissaient plus avide. Au moment de partir je me suis arrêté devant le violoncelle rongé par les vrillettes et percé par tes élèves turbulents, il n'avait pas été touché, reposait sur le support dans l'état où tu l'avais ramené. Tu m'as jeté un regard foudroyant lorsque je l'ai caressé du bout des doigts — et que j'ai continué — et ton regard allait, frénétique, de ma main caressant l'instrument à mes yeux et dans un geste lent, c'est ta joue que je suis venu toucher du bout des doigts. Je reviendrai.

Quelle étrange femme tu étais. Les gens prétendent, Hannah, savent jouer le rôle écrit pour eux et attendu d'eux ou alors inventent une image d'eux-mêmes et font comme si cette image était en concordance avec ce qu'ils sont, car ils ne savent pas ce qu'ils sont; ils vont, trottent aveugles petites marionnettes jusqu'à leur tombe, et la nuit ils ont peur. Toi, tu n'appartenais à rien, à personne. J'allais te faire mienne. À plusieurs reprises j'ai tenté de te dire quelque chose pour rompre ce silence qui me crevait la peau; j'aurais voulu te dire comme je devenais fou à t'imaginer, chair chaude et frémissante, perlée de gouttes de sueur salées, jambes écartées, émouvante avec tes os saillants et ce regard mélancolique; te dire Hannah que je ne comprenais pas ce qui m'arrivait, que d'une manière incompréhensible tu me faisais bander, toi, paria, vermine, mais il y avait une pesanteur dans l'air qui empêchait d'émettre des sons, comme si le moindre mot que j'aurais prononcé allait s'écraser, sans résonnance aucune, contre le sol avant qu'il ne te touche. J'ai cherché la voie menant à la parole et me suis résigné au mutisme. T'ai observée. Tu étais si maigre Hannah, comment parvenais-tu à tenir sur des jambes si petites, à jouer du violon avec ces bras rachitiques et des doigts comme de longs os plantés dans la main, à enseigner avec ta parole déjà morte, à survivre dans cette solitude. Tu t'efforçais de ne pas croiser mon regard et attendais que je détermine la suite, ton sort entre mes mains. À ce moment-là je n'aurais jamais imaginé te tordre le cou, pas plus que nous nous reverrions souvent. Hannah je croyais que j'allais te consommer en une seule fois — la prochaine fois peut-être — assouvir ce désir incompréhensible, me débarrasser de toi et passer à autre chose. Il s'agissait d'attendre le bon moment, te travailler pour que tu m'ouvres les bras et te laisser à ta honte d'être en vie. Mais tu n'étais pas normale. Pas comme les autres. Et il faudrait te voir souvent avant d'oser te toucher l'épaule.

Le désir deviendrait blessant. Lacérerait. Meurtrirait la chair.

Et maintenant je te vois.

Corps en ruine.

Déchet.

Bonne pour le dépotoir.

Il n'y aurait eu que le désert pour accueillir nos vils amours Hannah, que le désert. Je fais partie du clan des Hommes. Je n'ai pas pu, je n'ai pas su être autre chose qu'un Homme.

Je suis revenu souvent. Au début le violoncelle restait à sa place, intouché et tu gardais le silence — parfois un hochement de tête, quelquefois un sourire — pendant que tu m'écoutais te raconter l'existence que je menais, que j'ai menée, entre les livres, les histoires qui parlaient de moi et de nous, race infecte et puissante des Hommes; l'université et la bassesse des collègues; les étudiants et leur tête muette; et Helena... Helena (et son Ernest). Je t'ai parlé du cri d'Oskar qui avait pour ambition de percer et découvrir l'intérieur des choses, sortir la sève avec l'espoir d'être ébloui et l'amertume qui suit, puis l'agonie et toi, tu as compris, je l'ai vu dans tes yeux, que ce cri traduisait le désespoir face à l'impossibilité de briser les parois invisibles de notre prison; je t'ai raconté, tu m'as écouté, que la littérature était la voie royale vers la philosophie, une vue de l'intérieur, de l'angoisse, de la laideur et de la beauté du monde, transcendant ces modèles dichotomiques pour pénétrer la densité immatérielle de la pensée, sa richesse et ses innombrables ramifications : la littérature était toute entière le cri d'Oskar. Je t'ai dit, ton regard m'a soutenu, qu'elle était un rempart contre la folie; avec le souffle des mots elle parle de toi, parle de moi, elle révèle l'obscurité et entre dans les fissures pour y faire éclater le verbe; elle rend la dignité aux Hommes de honte et de chagrin et sans jamais donner l'espoir d'un sauvetage, transmue le bêlement en parole et porte par ses mots le tourment vers la possibilité d'une consolation. Je t'ai parlé du jeune professeur et comment ma carrière est devenue un boulet que je traîne dans une fatigue constante; je t'ai raconté la jalousie des collègues et les langues basses; je t'ai longuement parlé d'Ernest et des années fastes avant l'arrivée d'Helena qui, du haut de ses talons, s'est mise à le dominer, puis à me dominer aussi avec son désir auquel je n'ai su résister, sa charge sensuelle, la volupté qu'elle engendre jusqu'à ce qu'on perçoive le vide de cette femme à laquelle on ne peut plus échapper; et je t'ai parlé de la magnificence du cerf, sa beauté fragile et de la furtivité de son mystère, difficile à toucher mais que parfois l'on peut percevoir dans le noir interminable de ses yeux et ces soirs-là, oui, j'aurais pu t'aimer malgré ton silence et ta maigreur, te vouloir plus loin que le corps, te désirer plus

entièrement que la chair, être prêt à te donner sans honte ce que je suis et à te prendre sans dégoût; ces soirs-là Hannah le désert aurait pu s'ouvrir pour nous, dévoiler son horizon de sable où le vent efface sans cesse les traces de ce que l'on a été, de ce que nous sommes, Hannah j'aurais pu dans ce désert me renouveler, devenir plus qu'un Homme et toi, tu as semblé t'apaiser, a cherché mon regard et j'ai vu dans l'élan que me présentaient tes yeux, ton désir de me rejoindre dans cette possibilité.

Il y avait déjà quelques semaines que je venais te voir et rien n'avait été dit de ta vie, de tes parents luthiers, de l'apprenti qui avait usurpé ce qui aurait dû t'appartenir et un soir je suis entré avec l'intention d'obtenir l'histoire cohérente de ton passé, de tes origines, de ta blessure. Lorsque je t'ai vue avec le violoncelle que tu touchais pour la première fois, là, de manière indécente, le traitant comme s'il avait été ton amant, caressant ses courbes et ses failles comme désirant le soulager, j'ai su que tu n'accordais pas d'importance aux mots et vu que ton corps était à lui seul le témoignage de ta misérable existence et j'ai eu honte de venir tous les jours dans l'attente lancinante que tu m'offres ce corps rachitique et honte d'être témoin de ce moment qui me révélait que des Hommes tu n'avais pas besoin, que leur regard méprisant ne te touchait plus et que désormais tu te suffisais à toi-même, te suffisais tant qu'il y aurait un instrument à travailler par le son, les mains ou l'outil et c'est par toute ton horreur, vile créature de la solitude, que tu me révélais Hannah que de moi non plus tu n'aurais jamais besoin; toi, qui avais écouté mes paroles et entendu ma voix, me disais par le geste que les mots sont et seront toujours défectueux et à ce moment précis le désir est tombé comme une pierre et je n'ai plus eu que mépris. Et alors que tu persistais à caresser de manière insoutenable le violoncelle, et qu'à côté de celui-ci tu paraissais encore plus maigre, je me suis placé derrière toi, ai baissé mon pantalon, me suis masturbé et ai déchargé contre ton dos.

La tension qui s'exerçait dans mon corps est tombée et j'ai retrouvé le contrôle sur les êtres et les choses. Je suis retourné à l'université ragaillardi, les étudiants me faisaient du Monsieur avec le sourire. J'ai même baisé une ancienne étudiante très jolie, Mélina, rencontrée dans un bar un soir d'ennui. C'était une cochonne qui voulait ma queue, parce que ma queue était synonyme de pouvoir, d'autorité et de renommée, et qui était prête à bien des bassesses pour se la taper. Cette queue qu'elle voulait tant elle l'a eu dans le cul et le visage, je lui en ai mis du foutre plein les yeux. Il ne manquait que quelques tapes au cul pour que cette salope soit contente et vienne en redemander. Pendant un temps ce fut presque assez satisfaisant, avec ses gros tétons, sa jouissance exacerbée et ses écrase-merde, il y avait de la chair partout, une orgie de peau et de fluide, je lui ai mis une balle en caoutchouc dans la bouche, la main au cou et lui ai pissé dessus. Elle a adoré, m'appelait son matou. De Mélina, comme de la plupart des femmes, j'ai fait le tour rapidement, comme les autres elle se laissait sucer, extirper la sève, vider, parce qu'il y avait un fond, une fin à ce petit être pâle et sans secret. Dans son cas, ce n'était pas que les mots soient défectueux, mais elle l'était pour eux, les mots devenaient plats ou s'effritaient, rendus absurdes par sa bouche. L'ai jetée un soir où ton visage est revenu me hanter. Elle est arrivée languissante, se frottait à moi, miaulait. L'ai envoyée valser d'un coup de paume, et comme dans sa petite tête les choses n'étaient pas encore assez claires, l'ai prise par les cheveux et l'ai jetée dehors. L'aurait tuée sans la moindre émotion. Une mouche.

Tu me manquais.

Vous avez relevé la tête, regardé Hannah et touché le visage gris du bout des doigts. Après vous avez pleuré. Les sanglots secouaient votre grand corps comme un petit garçon et comme un petit garçon vous avez tapé à grands coups de poings dans le matelas et les feuilles traversées d'une écriture ample et continue, sans marge, presque sans espace entre les mots, comme si chaque mot naissait lui-même d'un autre mot auquel il reste attaché par le mince cordon qui les lie, ont reçu les poings en pleine gorge, en pleine poitrine, en plein cœur froissé et certaines feuilles, sous la pression entre le poing et le matelas, se sont déchirées, sur d'autres feuilles l'écriture s'est estompée mais vous avez continué à taper en criant la gorge épaisse le nom d'Hannah jusqu'à ce que le calme, lentement, revienne. Vous êtes resté sans bouger, le regard vide et le corps creux, à observer Hannah qui d'instant en instant semblait plus profondément dans l'oubli. Vous vous êtes endormi. Avez rêvé d'Hannah vivante. Main. Œil. Sourire. Cri.

Au réveil l'odeur vous a prise à la gorge. Suffocation. Et vous avez vomi dans le lit, sur vous, un peu sur Hannah.

Vous pensez : il faut que ça finisse. Tant pis pour Hannah, l'écriture. Il fait jour, ce n'est pas le moment de se débarrasser du corps. Mais si Hannah entre dans la grande malle, il n'y paraîtra pas, oui, il y a toutes les chances pour que ça fonctionne. Faites-le. Allez chercher la grande malle, videz-la. Soulevez le corps décharné et lourd — pourriture —, posez-le dans la malle, repliez les genoux, poussez les pieds à l'intérieur. Elle est entrée parfaitement.

Vous regardez autour : elle n'est plus là.

Vous ouvrez grandes les fenêtres de toute la maison, lavez le lit, changez les draps, prenez une douche et frottez avec le gant d'Helena la peau jusqu'au sang. Vous vous habillez, aspergez la chambre d'eau de toilette et téléphonez à Helena pour qu'elle vienne immédiatement. Et notre récit serait terminé si elle avait répondu.

Le corps lourd, vous vous êtes installé à la table de la cuisine et avez relu ce qui a été écrit, réparé ce qui était réparable des feuilles maltraitées, corrigé certaines erreurs, tiré des traits sur des pans de texte entiers, craché sur d'autres, exécration, froissé des feuilles, jeté, déchiré. Ça a pris un moment avant de réaliser que tout le corps tremblait dans un irrésistible mouvement, un peu comme Hannah quand elle jouait du violon, oui, c'est ça, comme électrocuté. Vous vous êtes levé en donnant de grands coups sur vos jambes instables, avez mis un manteau, fermé les fenêtres et tiré péniblement la malle jusque sur la terrasse de derrière, celle à l'abri des regards. Et maintenant vous êtes là, ridicule au milieu de la pièce les bras croisés à ne pas savoir quoi faire.

Il y a quelque chose de fascinant dans votre capacité à rebondir. Vous vous laissez aller, un peu, pour mieux vous rattraper l'instant d'après. Vous êtes incapable de vous abandonner totalement. Cela vous sauvera du pétrin dans lequel vous êtes présentement, mais cela fait de vous un écrivain médiocre. Dites-nous, où sont le sang, la bile, la soif, l'acharnement; où se voit la fracture, la faille, l'ignominie? Vous n'y parvenez pas, n'y parviendrez pas et tout cela n'aura servi à rien. Vous êtes un piètre écrivain.

Vous attendez que quelque chose se passe, léthargique, éteint. Et quelque chose se passe. Lentement le goût de l'écriture revient, d'abord comme des mots chuchotés, puis comme le bruissement que fait la pointe du crayon frottant contre le papier dans un mouvement continu; vous l'entendez qui prend du volume, de l'amplitude. Vous savez maintenant que ce ne sera pas un grand livre; mais Hannah ne mérite pas de grand livre.

Ainsi soit-il.

Vous vous reposez dans vos souvenirs. Vous vous relisez :

Je me souviens : l'animal gît sur le sol rempli de feuilles mortes et d'humus pendant que sa cage thoracique se soulève et s'affaisse avec fébrilité. L'air autour semble s'être raréfié soudain, figé par l'attente. Je l'ai eu d'une balle dans le torse et le sang maintenant fait une flaque allant s'élargissant; le cerf s'alourdit, chemine vers l'absence. Il est magnifique.

Il a d'abord chancelé sous le coup porté, puis bramé, la gueule tendue vers le haut et bientôt c'est tout le corps qui, tiré par l'appel, a paru vouloir se propulser dans le cri exténué; râle qu'on aurait dit pleurs, cri impossible, insupportable, jusqu'à ce qu'il s'effondre, s'écrase de toute son immensité dans un bruit sourd, un bruit sans résonance aucune. Je veux être au plus près de sa fin et marche, cours vers l'animal affalé. En me voyant il s'agite, étreint par la conscience du danger, une menace plus imminente encore que sa mort. Puis assis, presque couché au plus près de son visage, de sa gueule ouverte et haletante, je sens son souffle et, sur moi, ce regard terrifié, pur, regard d'un noir profond, interminable.

Je mets la main sur son front, l'animal émet un râle, tente de se déprendre en levant le cou sans pouvoir se soulever puis se recouche, se résigne. Je me souviens qu'il sent la chair et la terre mêlées, qu'à la pourriture des feuilles et à la blancheur de l'air s'imisce l'odeur âcre du sang qui fuit du corps blessé, que son regard, duquel la vie s'échappe, est peu à peu remplacé par la fixité du vide; regard métal, irrévocable béance.

Je me souviens avoir mis la main dans la flaque de sang, puis sur le front de l'animal; j'ai mis la main pleine de sang sur son visage; j'ai le sang du cerf sur mes mains, le sang du cerf sur mon visage; irrésistiblement je mets mes mains pleines du sang du cerf dans ma bouche et entends les pas du père derrière moi, le père qui charge le fusil et tue d'une dernière balle l'animal agonisant.

Je me souviens de l’empreinte du silence sur cette journée; le silence partout dans l’air, dans les mots qui sortaient déjà gelés, dans les pas, les regards. Je me souviens de la poursuite, à demi penché entre les arbres et les hautes herbes, la chasse de cet animal colossal entraperçu à travers la forêt. On le suivait à la trace, reniflait les signes laissés dans sa fuite. Ombres de mort, on filait, invisibles, dans le jour boueux. Et tout à coup il était là. Alors qu’on pensait l’avoir perdu, après qu’on l’eut traqué plusieurs heures durant, ignorant le froid qui commençait à nous figer les doigts, le pourtour de la bouche, alors que, engourdis par la fatigue, les gestes devenaient moins précis et que le souffle se faisait plus âpre, plus dense, il nous est apparu, immense dans la lumière qui déclinait, il était là, comme si c’était lui qui nous avait trouvés.

Le père ne voudrait pas ramener l’animal.

Maintenant écrivez :

Mais je suis revenu pour toi Hannah. Et j'ai pris ton visage entre mes mains pour embrasser les lèvres un peu sèches, et le front, et les joues, et le cou, et tu es restée raide mais j'ai continué et pris tes cheveux que tu avais longs dans mon poing pour forcer le visage à me faire face pendant que je poursuivais l'exploration de ce corps encore inconnu de mon autre main devenue fébrile par cette surface aride et pointue que je voulais dans mon corps et mon sang, ta peau comme une seconde peau et ton odeur comme la mienne et ma langue d'aller sur cette face mystérieuse pendant que tu cessais enfin de lutter Hannah, ne voulant plus résister à ce qui était un hommage et tu as fermé les yeux dans une forme d'abandon et moi j'ai détaché ta chemise et baissé ton pantalon dans le couloir de l'appartement où j'ai vu ton corps dans toute sa défaillance et où j'ai pu admirer dans son entièreté les pointes des os et l'absence de hanches et les seins qui n'étaient que deux mamelons foncés et ton visage où tu persistais à garder les yeux fermés — regarde-moi Hannah, regarde-moi — et tu as ouvert les yeux alors que tu tentais dans un geste ridicule de cacher par les mains ton sexe que j'avais découvert et en me rapprochant de toi, si près, j'ai doucement forcé les mains à s'ouvrir sur ton sexe que j'ai embrassé et en revenant vers toi, vers ton visage, ai vu ces pleurs que j'ai léchés tout en baissant mon pantalon et Je t'ai prise dans un mouvement de joie insoutenable et même si tu ne savais l'exprimer je sais que tu le voulais aussi et es restée, vissée à mon corps, à te faire sillonner dans un mouvement de va-et-vient qui engendre l'extase jusqu'au cri qui m'a pris ouvertement et sans résistance et ce fut bon Hannah et ce fut délicieux de te posséder enfin.

Je suis revenu. Encore. Tu travaillais le violoncelle, toute entière occupée à la restauration de cet objet auquel tu tenais plus qu'à ton corps et les mains étaient parfaites et on aurait dit que c'étaient elles qui manoeuvraient, te guidaient, se souvenaient, savaient. Tu m'empêchais de toucher l'instrument. Et de ta propre initiative tu te levais, enlevais tes vêtements, m'attendais étendue sur le lit et là je te prenais comme les autres. Et un jour tu l'as dit d'une voix claire : « tu finiras par me tuer ».

Après c'est l'histoire banale de ta déchéance. Je suis revenu souvent et tu m'ouvrais, passive, et me laissais te forer comme n'étant qu'un trou à ouvrir et à remplir et ta carcasse semblait chaque fois plus escarpée et il était chaque fois plus éprouvant d'en extraire le plaisir engendré par la rencontre des corps, comme si tu étais déjà cadavre et ta bouche restait ouverte sans vie comme lorsque je venais de te tordre le cou et ne parvenais pas à fermer cette bouche qui s'obstinait à rester béante, mimant de manière grotesque l'incapacité que tu avais à moduler des mots dans lesquels tu aurais pu te projeter et par lesquels tu aurais pu naître enfin, mais tu n'as pas la parole et c'est à la race des gorgones que tu appartiens : oui, tu m'as pétrifié par tes aiguës lancées à ma face vivante et alors que je vais, traînant dans mon corps et mon esprit une prison calcifiante faite de peau diaphane exhalant des odeurs d'animal en putréfaction, j'imites par le geste ce que j'ai été, car en vérité ce que j'avais de moelle et de cœur et de désir est resté figé dans ta discordance et l'implacable cruauté de ton jeu qui vidait toute matière et qui vidait toute substance devenues par toi métal et fixité.

Et j'entends encore ton brame qui résonne, et je cherche encore la fissure où tu te caches, amalgamée désormais à ma chair et à mon sang, toi, qui, lugubre et létale, gis dans la malle comme tu gisais sous mon poids et mon sexe s'engouffrait comme une bête aveugle prise d'un délicieux vertige et qui cherche sur la surface maigre de ton corps un os sur lequel s'agripper pour cesser cette chute infernale, délectable, m'aspirant vers ta fin. Et il arrivait parfois, au moment où je me penchais sur ta forme pour m'y joindre tendu et rendu hors de moi par le désir, d'être foudroyé dans un instant de lucidité impitoyable, car je recouvrais la vue tel un aveugle retrouvant la lumière et étais pris d'un sentiment d'horreur face au choc de ta réalité, chose monstrueuse dans laquelle je m'atrophiais à chaque fois plus sourdement; et les jours plus cruels les uns que les autres me ramenaient à toi qui chaque fois paraissais plus monstrueuse et plus tu devenais antinomique Hannah et moins je parvenais à m'extraire de cette force magnétique,

comme si le désir de toi ne pouvait qu'être funeste et comme si le désir de toi ne pouvait qu'être fatal et durant cette longue période où chaque jour je me promettais de ne plus revenir et où chaque jour pourtant je revenais, je me suis perdu comme une chose qu'on oublie et il n'y aura eu que ton extermination pour me rappeler à ma propre existence.

Pendant que je sombrais, toi, tu ne voyais pas, ne parlais pas, tu t'acharnais, toute entière occupée à la restauration du violoncelle auquel tu auras légué tout ce qui était beau et tout ce qui était silence et il gonflait, rempli de toi, devenait mûr, chaque jour plus majestueux, se transformant en un objet à l'aura de puissance, comme si c'était pour lui seul que tu te réservais. Et plus le violoncelle grandissait, plus je distinguais la faille par laquelle fuyait le sang de ton corps déchiré en son milieu. Tu t'es mise à exécuter des gestes répétitifs, comme pour chasser le mauvais sort qui te pourchassait, soufflant dans ton sillon son haleine avariée; et ces mouvements secs de la main je les revois, les ressens comme si déjà tu commençais le rite qui se jouerait autour de ton cadavre. Et tous les jours tu travaillais le violoncelle, en prenais soin comme s'il s'agissait d'une chair désirée, et chaque jour après avoir lavé les instruments de travail et rangé les objets nécessaires à l'exécution de cette tâche, tu te levais en te débarrassant de tes vêtements et m'attendais sur le lit de nos amours de suppliciés et je te prenais, de plus en plus violemment, pour avoir Hannah de ta part un râle ou un mot ou un cri, mais jamais tu n'émettais le moindre son et jamais tu ne prononçais le moindre mot et tu gisais dans le lit comme le cadavre que tu es et restais étale comme une mer morte ayant perdue la mémoire du mouvement et c'est chaque fois plus fou de rage que je butais sur ton corps qui était muré et c'est chaque fois plus fou de désespoir que je le percutais de mon sexe et c'est vidée de toute substance que tu as fini ton œuvre Hannah et as tenté de jouer devant moi de cet instrument somptueux. Et du violoncelle, auquel tu as légué ton étrange beauté, tu n'as su que créer la douleur ; il n'en est sorti qu'une large écorchure.

Je n'ai rien écouté, je n'ai pas entendu. À la première note j'ai su qu'il me serait impossible de te voir jouer. J'ai voulu te quitter, et pour la première fois tu t'es levée, brutale, pour m'interdire la fuite et t'es mise à parler et ne pouvais plus arrêter cette parole de débouler le long d'une bouche tordue d'avoir trop longtemps gardé le silence et d'être trop longtemps restée terrée et tu es devenue folle par la chute que créaient en toi ces mots vertigineux, mais je ne comprenais pas un mot de tes paroles et ils sont devenus des cris perçants et des coups frappés sur ma poitrine. Tu étais tellement ridicule Hannah, j'ai éclaté d'un grand rire sonore et suis parti en te laissant à ton humiliation. Mais, petite sottise, il a fallu que tu insistes pour me perforer le crâne. Avec l'instrument, tu es venue dans ma chambre où tu n'avais jamais mis les pieds et où tu n'étais pas attendue et as voulu me condamner à te porter au fond des os comme une plaie.

Vois-tu Hannah, entends-tu : même si je te sens encore qui persistes à vouloir me percer et qui persistes à vouloir me fracturer, et même si par tes aigües tu as jeté sur moi le tourment et la honte de t'avoir désirée; vois-tu, entends-tu Hannah, je t'ai matée et c'est moi qui suis doué de parole et c'est par ma volonté que ton nom est prononcé. Tu es désormais toute entière, et pour l'éternité, murée dans les ténèbres profondes.

Et je me souviens de ton visage au moment où la mort a imprimé dans tes yeux et sur ton front la lettre noire. Et je me souviens qu'étreinte par la conscience du danger, tu as voulu te dégager sans pouvoir te soulever. Ton corps dégageait déjà des odeurs de terre rance. Et tu as émis le râle profond. Et de ta gueule ouverte et haletante j'ai avalé ton souffle et senti sur moi ton regard terrifié, pur, regard d'un noir profond, interminable : en vérité je te le dis Hannah ceci est ton corps livré pour moi.

Tout est fini. Et tu tentes de retenir les dernières traces de ce que tu as été mais poursuis inexorablement la descente vers l'oubli. Il ne restera rien de ton nom qui disparaîtra dans le noir de mon silence et la mémoire de ton visage s'évanouira avec le tracé des lettres et le souvenir de ton corps anguleux n'inspirera qu'un vague écœurement : je guérirai de la maladie que tu étais et ton cri deviendra chuchotement et le râle s'étranglera car je fais partie du clan des Hommes et je fais partie des vivants. Il n'y a ici personne pour t'appeler, murmurer ton nom dans le noir; personne pour garder en son sein la tristesse de ton absence : tu étais une plaie et ta mort ramènera le calme dans ce grand corps commun qui est le nôtre, celui de tous ceux avec qui je partage cette existence et que je croise dans les lieux de la ville et qui appartiennent à ces lieux et à cette existence et qui sont pareils à moi. Et à la fin de tout c'est de mon nom qu'on se souviendra. Adam.

Quand Helena arrivera vous la trouverez magnifique et lui ferez l'amour tendrement. Elle en sera émue. Vous resterez à fumer au lit sans parler et à soupirer d'aise; il y aura longtemps que les choses n'auront pas été bonnes entre vous. Après un temps elle dira : depuis que je suis arrivée, il y a cette étrange odeur... Vous garderez le silence en vous tournant vers elle, le cœur battra très vite, vous caresserez son visage amoureuxment et direz : j'ai tué Hannah. Elle ne bronchera pas, impassible. Vous saurez qu'elle voudrait dire : oui, évidemment, je t'avais prévenu et tu ne m'as pas écoutée; oui, bien sûr, les choses devaient se terminer ainsi, c'était prévisible, tu as été tellement stupide, mais pourquoi fallait-il que tu fréquentes cette femme horrible. Pourtant elle n'énoncera rien de tout cela et vous lui en serez reconnaissant. Elle demandera : où est-elle. Et vous raconterez le violoncelle, le cadavre, l'écriture, la malle et maintenant, vous direz maintenant je ne sais pas, ça reste à écrire.

Helena prendra les choses en main. Elle dira : voilà ce que nous allons faire : Ernest est à la maison de campagne où je dois le rejoindre, nous nous rendrons là-bas pour disposer du corps. De toute façon il vaut mieux qu'Ernest le sache, il pourra gérer la situation au collège, ne t'en fais pas, ça ira. Et elle demandera à voir Hannah. Vous irez chercher la malle et Helena ouvrira en mettant la main sur sa bouche dans un mouvement de dégoût. Quelques secondes plus tard elle écrasera la pointe de sa chaussure sur son visage. Ensuite les choses iront très vite : installer la malle et le violoncelle sur le siège arrière de la voiture que vous aurez au préalable fait entrer dans le garage de l'immeuble; la route que vous ferez dans le silence et où, de temps à autre, la main d'Helena viendra se poser délicatement sur la vôtre; la maison de campagne où Ernest vous accueillera avec surprise et une once de frustration rentrée. Bien sûr il paniquera quand il finira par comprendre ce qui se passe et répétera : pas ça, je ne peux pas, non. Il racontera qu'il gardait Hannah à l'école de musique par pitié, que les étudiants devenaient dans sa classe des monstres excités et qu'il en était réduit à lui donner les cours de musique les moins importants pour que les élèves ne prennent pas trop de retard. Il dira : oui, elle était un peu pénible, mais

pas ça, non, je ne peux pas. Il faut alors que tu sois prêt à nous dénoncer, répondra froidement Helena pour mettre fin à son babillage. La tête entre les mains Ernest n'émettra plus d'objections.

Une immense fatigue envahira votre corps et vous plongera dans un état second où les choses et les êtres paraîtront flous, sans consistance, mais procurera dans un même temps un sentiment d'euphorie. Tous les trois vous entrerez dans la maison pour décider ce qu'il faut faire du corps d'Hannah: il y aura la possibilité de creuser un trou dans les bois, loin derrière la maison, et d'y ensevelir le corps; vous pourrez aussi prendre le bateau de pêche et naviguer sur le lac immense que la maison surplombe, laisser Hannah dans la malle, y mettre des pierres et la larguer au fond des eaux. La décision sera difficile à prendre car Ernest trouvera à chaque fois de nouvelles contraintes, des risques auxquels personne n'avait pensé. Il sera pénible et plus Helena tentera de l'apaiser, plus il s'agitiera et deviendra fébrile. Pendant ce temps vous aurez ouvert une bouteille de vin et vous serez mis à boire tranquillement, semblerez bien, presque heureux. Vous trancherez : ce sera un trou dans la terre.

Helena ira chercher le violoncelle dans la voiture et demandera si c'est bien celui qu'Ernest avait donné à Hannah, celui qui traînait, abandonné dans un coin de l'école depuis des années. Ne le reconnaissant pas, Ernest prendra l'instrument et sera stupéfait par le travail accompli sur cet objet qui était dans un tel état de décrépitude qu'il le croyait impossible à restaurer, l'observera en le caressant et, n'y tenant plus, se mettra à pleurer. Exigeant qu'il ne soit pas si couard, Helena lui prendra le violoncelle des mains et en vous regardant droit dans les yeux, implorera qu'on ne l'enterre pas avec Hannah. Et devant vous elle jouera de cet instrument magnifique, devenu presque parfait. Et le son du violoncelle résonnera dans la campagne comme une ode et l'espace autour se chargera de louanges; jamais Helena n'aura joué avec tant de grâce et de souplesse, jamais n'aura-t-elle été aussi émouvante et elle continuera de jouer comme si rien au monde n'existait

que ces notes qui œuvraient dans vos corps en appelant l'émotion que procure la beauté et la sensation d'être les témoins privilégiés d'un sacre et vous serez rempli de silence comme si la musique née du violoncelle faisait fuir le cri fracassant qui en était d'abord sorti.

Vous irez dans le bois. Ce sera ardu et ce sera long. Helena prendra les pelles et avec Ernest vous porterez la malle dans la noirceur humide, creuserez la terre avec acharnement. Avant d'y jeter la malle vous regarderez Hannah une dernière fois. Pendant ce temps Ernest ne voudra pas regarder le corps et répétera que vous êtes fou, que vous êtes fous tous les deux mais ne fera rien pour empêcher Hannah de sombrer dans l'oubli et attendra dans l'angoisse que vous finissiez de remplir le trou de cette terre puante l'humus. Alors que l'aube pointera lentement dans le ciel vous émergerez tous les trois, sales et épuisés, de la forêt qui aura été le théâtre de ce jeu ancien et cruel.

Il sera entendu qu'Ernest avisera les collègues qu'Hannah a quitté le collège et personne ne posera de questions, ce ne sera qu'un tout petit point abordé l'air de rien au moment de terminer une réunion. Une lettre sera envoyée aux parents pour les informer du départ d'Hannah : ils en seront soulagés. Ernest signera de son nom et de celui d'Hannah une lettre de démission, enverra une copie aux instances concernées. En tant que collègue et supérieur hiérarchique, c'est lui qui aura aussi pour fonction d'informer la propriétaire de l'appartement qu'Hannah avait eu une opportunité de travail à l'étranger, que les choses s'étaient passées à une telle vitesse qu'elle l'avait chargé de lui donner cette lettre en mains propres, contenant une explication et le montant du loyer en argent comptant pour les trois prochains mois.

Ensemble vous ferez le tri dans les affaires d'Hannah, jetterez les plantes et la nourriture, brûlerez beaucoup de papiers, donnerez les meubles, les vêtements, les livres, la vaisselle, les disques de musique, la chaîne stéréo à des organismes de charité et couperez les services — il y aura les factures avec les numéros de dossiers et toutes les informations nécessaires à l'exécution de cette tâche. Helena s'appropriera le violoncelle et les trois violons iront au collège de musique. Vous garderez le tableau. En enlevant la toile du cadre vous verrez qu'il porte les initiale *H.E.* Tout le reste aura été brûlé, jeté, donné.

Vous publierez. La réception du livre sera mitigée, mais vis-à-vis du public vous le défendrez bien, userez des mots pour asseoir votre prestige et aurez du crédit car votre parole a de la valeur. Sous l'écriture le secret sera gardé comme la terre qui recouvre Hannah. Sous le poids des mots la voix d'Hannah ne sera pas entendue. Et on célébrera l'écrivain que vous êtes.

Oui, les choses se passeront probablement ainsi. Mais ce qui est certain c'est qu'après cette nuit personne, jamais, pas même le luthier, ne se souciera de ce qu'il est advenu d'Hannah.

Hannah : corps noir feuille blanche

INTRODUCTION

L'essai qui suit, disons-le maintenant, est une exploration des possibilités de sens générés par le texte et plus particulièrement par Hannah. J'ai longtemps cherché la manière d'aborder cet appareil réflexif. Je voulais trouver le moyen de construire quelque chose qui ne soit pas un commentaire direct sur mon texte; l'approcher en le frôlant, tout en donnant assez d'éléments pour que les liens avec la création se fassent d'eux-mêmes et s'imposent au lecteur. Autant le dire : ce fut un échec. J'ai commencé et recommencé cette réflexion à maintes reprises et jeté bien des pages. J'avais un plan de travail, approuvé par mon directeur, et mes lectures étaient faites. Pourtant, devant la page, rien ne faisait le poids, tout était à refaire.

En consultant différents mémoires de création, je suis tombée sur une idée qui a tout changé : l'idée du partage¹. L'auteur précise plus ou moins dans ces termes que sans interprétation, il n'y a pas de signification, et qu'il n'y a pas de signification sans partage. Cette idée me plaisait. Bien sûr, je la détourne un peu du sens donné par l'auteur dans le contexte de son mémoire, mais elle a fait son chemin et m'a permis de comprendre que proposer une perspective ou même élaborer des concepts sur ma propre création n'était pas nécessairement de la complaisance. Ce n'était pas non plus imposer une interprétation. C'était partager une vision et donner du sens à cette création. Cette idée m'a permis de « lâcher prise » et de laisser parler ce qui voulait se dire. Et Hannah voulait se dire.

La création aussi nécessite un « lâcher prise »; il faut s'ouvrir pour laisser parler. Et la rédaction d'un essai est une des formes de la création. Certes, c'est une création

¹ Vincent Brault, « Donner sens », dans « Ça ne dure jamais plus d'une heure, le ciel, suivi de Donner sens », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2011, f. 97 à 130.

documentée, structurée, appuyée par la pensée d'auteurs respectés, nourrie par elle et celle-ci est censée ajouter une petite pierre dans l'édifice du savoir; bref, comme nous avons l'habitude de le dire, c'est un travail « sérieux ». Mais ne pourrions-nous pas dire, à quelques nuances près, la même chose de la création littéraire? Si l'essai est une forme de création, la création littéraire lègue une forme de savoir.

Un monde de significations produites par un texte échappe aussi à celui qui en est l'auteur. La réflexion qui suit est la tentative de saisir certaines d'entre elles et de les partager. Il faut donc voir cet essai comme une extension de la création. J'aimerais que nous gardions à l'esprit que le narrateur et, à plus forte raison, Hannah, sont des prétextes ici pour parler d'autre chose; c'est-à-dire de la violence, de la mort, de l'écriture et du silence. Ces thèmes sont pour moi générateurs d'écriture. Même si je n'en parle pas de manière explicite, nous pouvons comprendre cet essai comme une analogie de ma démarche de création.

Corps noir, feuille blanche : on parlerait d'un corps noir comme d'un corps étranger, d'un cadavre. On dirait « corps noir » comme on dirait : débris, paria, pourriture; comme on dirait *Hannah*. Hannah est la figure dont on ne voit jamais le visage, une rumeur rapportée par une autre bouche, un bruissement dont on ne connaît pas l'origine; elle est ce qui manque, car on ne peut que constater son absence. Alors sur la feuille blanche on l'écrit. On la réécrit. Hannah est prétexte à l'écriture. Et puisque dans la création elle n'a pas la parole, je vais me racheter auprès d'elle et lui rendre sa voix.

CORPS NOIR

Pourriture

Très tôt dans le texte Hannah est associée à la mort, tant par la présence du cadavre sur lequel s'ouvre le récit, que par la manière dont elle est décrite par le narrateur. À partir de cette métaphore, s'agglomèrent d'autres composantes qui se complètent ou se contredisent, car Hannah est une forme mouvante, voire fugitive — comme la mort elle-même, le fantôme, le « musulman² » (nous y reviendrons) — qui peut endosser diverses identités, de sorte qu'il se produit une saturation qui la dépouille de sens. Un corps noir absorbe, devient saturé au point qu'il est illisible. Ainsi, à l'image de la mort se juxtaposent d'autres figures qui d'un côté font basculer Hannah dans le monstrueux puis, de l'autre, la construisent comme l'archétype même de la proie.

Certes, c'est la posture du narrateur qu'il faut questionner. Il est celui qui écrit à Hannah, parle d'Hannah, et c'est sa propre relation avec elle qui est ambivalente et saturée. Mais nous n'entrerons pas dans une analyse de notre narrateur. Il s'agira plutôt, dans ce chapitre, de cueillir les idées semées dans le texte qui donnent à Hannah une signification et qui, en définitive, la font parler malgré son mutisme.

De la pourriture, donc. Au sens littéral, c'est un corps en putréfaction, un corps qui, sous l'action de divers processus biologiques, se décompose jusqu'à devenir poussière. Pendant que le narrateur écrit, Hannah pourrit. L'imaginaire convoqué est celui du cloaque, de tout ce qui se sustente du corps mort, c'est-à-dire des mouches, des

²« Der Muselmann, le 'musulman' désigne, dans l'argot des camps, l'homme-momie, le mort vivant, celui qui a cessé de lutter, qui a perdu toute conscience et toute volonté. » : Entretien réalisé par Stany Grelet & Mathieu Potte-Bonneville, « Une biopolitique mineure, entretien avec Giorgio Agamben », dans *Vacarme*, no. 10, hiver 2000, en ligne, <<http://www.vacarme.org/article255.html>>, consulté le 23 juin 2011.

vers et, bien sûr, le narrateur lui-même. Celui-ci est en effet un parasite d'Hannah : il se nourrit d'elle pour écrire, la vidant de toute matière et de toute mémoire. Hannah est le corps par lequel le texte advient : « en vérité je te le dis Hannah ceci est ton sang livré pour nous et ceci est ton corps plus vrai que la chair ici transmuée en paroles et en voix³ ».

Mais n'entre pas qui veut au royaume de la mort, les vivants y sont des proscrits, de sorte que celui qui tente de s'y rendre risque d'y laisser sa peau, c'est-à-dire tout ce qui fait de lui un sujet, ce qui le rend *lisible*. Le cadavre d'Hannah vient témoigner que toute histoire (la parole) et toute vie (la voix) finissent dans la putréfaction, puis dans l'oubli. Sa seule présence, muette et horrible, montre ce que sans cesse nous taisons. Comme le souligne J. Kristeva : « le déchet comme le cadavre *m'indiquent* ce que j'écarte en permanence pour vivre⁴ ». Rien ne résiste à cette prise de conscience foudroyée de la mort qui jette hors du réel (le choc de ce réel qui tout à coup surgit, apparaît dans ce qu'il a de plus impitoyable), pas même l'identité par laquelle nous nous définissons et qui dès lors semble dérisoire et mensongère, puisque rien ne fait le poids devant cette prise de conscience. Ainsi, la signification du cadavre incite à la désubjectivation, à l'abjection. C'est pourquoi la mort doit être niée ou écartée pour vivre. Kristeva poursuit :

Si l'ordure signifie l'autre côté de la limite, où je ne suis pas et qui me permet d'être, le cadavre, le plus écœurant des déchets, est une limite qui a tout envahi. Ce n'est plus moi qui expulse, « je » est expulsé. [...] Dépourvu de monde, donc, je *m'évanouis*. Dans cette chose insistante, crue, sous le plein soleil de la salle de morgue [...], dans cette chose qui ne démarque plus et donc ne signifie plus rien, je contemple l'effondrement d'un monde qui a effacé ses limites : évanouissement. Le cadavre — vu sans Dieu et hors de la science — est le comble de l'abjection. Il est la mort infestant la vie. Abject. Il est un rejeté dont on ne se

³ *Le sang du cerf*, p. 48.

⁴ Julia Kristeva, *Pouvoir de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980, p. 11.

sépare pas, dont on ne se protège pas ainsi que d'un objet. Étrangeté imaginaire et menace réelle, il nous appelle et finit pas nous engloutir⁵.

Englouti, le narrateur le devient, en tous cas le temps de ces trois jours à se remémorer Hannah aux côtés de son cadavre, jusqu'à ce que peu à peu, par l'acte d'écrire, il refasse surface dans le monde des vivants et redevienne un sujet par l'énonciation. Un étrange renversement se produit; celui qui parle du dégoût suscité par Hannah finit peut-être lui-même par dégoûter, car sa parole est devenue chair en putréfaction. L'abjection provoquée par Hannah — l'abjection étant aussi le signe du désir et de la pulsion de mort⁶ — pousse le narrateur dans les zones fascinantes d'un « désir noir ». Cette irrépressible pulsion vers elle mène à l'oubli de son propre nom, à l'extrême limite de la perte au bout de laquelle se trouve la mort — ou l'amour. Mais la règle nous dit bien que l'instinct de survie l'emporte sur l'amour... Survient alors le mouvement inverse qui consiste à nier le désir, à nier Hannah, jusqu'à l'élimination de toute tension qu'elle génère par le meurtre qui se fait le signe de l'incapacité à la posséder, mais aussi à la comprendre et donc, à la reconnaître.

Cet instinct de survie prend ici deux significations, l'une étant, comme nous venons de le voir, la survie de l'intégrité du sujet, face à la chute que provoque Hannah, dans un tout organisé qu'est l'identité. Néanmoins, celui-ci est aussi de l'ordre du pouvoir et de la place occupée au sein de la société, car Hannah est une paria et la reconnaître, c'est risquer de ne plus être soi-même reconnu : « Il n'y aurait eu que le désert pour accueillir nos vils amours Hannah, que le désert. Je fais partie du clan des Hommes. Je n'ai pas pu, je n'ai pas su être autre chose qu'un Homme⁷ ». Le meurtre ne donnera pas lieu à l'apaisement souhaité, ne marquera pas la fin du désir de possession, puisque l'assassin, après avoir *commis* le meurtre, se *commet* dans une écriture qui est tout entière

⁵ *Ibid.*, p. 11-12.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Le sang du cerf*, p. 59.

hantée par Hannah : « toute écriture naît par le crime : c'est cela la vérité. Et par mon écriture ressuscite ton visage, ta voix, ton corps d'animal meurtri⁸ ».

L'écriture devient ainsi le chemin emprunté pour effectuer le retour vers soi. Le narrateur doit faire taire Hannah afin que sa propre parole ait lieu, une parole qui, contrairement à Hannah qui est dans une posture poétique, est la langue du pouvoir et de la loi. Nous avons ici la représentation d'une profonde déchirure entre la langue poétique et la langue du dominant; entre savoir et intuition; entre silence qui devient habitat, posture, et la répression qui peut être exercée par la langue lorsque celle-ci se transforme en outil de pouvoir et de domination. Dans la mesure où le narrateur ne parvient pas à la saisir, mais aussi à s'en emparer, la destruction d'Hannah est préalable à la reconstruction dont elle est l'objet par la parole du narrateur qui la redéfinit en ses propres termes. Or, elle demeure insaisissable. On ne fait que parler d'elle et pourtant d'elle, on ne sait rien. Et sa présence, qui est à la fois une absence, révèle l'insensé de ce qu'il se passe effectivement. La langue et l'écriture deviennent ici les instruments d'une prédation afin que l'emprise ait lieu dans la reconstruction d'Hannah par le verbe.

Le langage, la langue, peuvent m'aider à dépasser la prison de chair dans laquelle je suis vouée à expérimenter la souffrance si je parviens à transformer la structure de mon conditionnement — le langage — en outil de libération. Et la poésie a ce pouvoir d'ouvrir un « passage parlé », d'être « ce voyage dans la parole⁹ ». Tout se passe comme si la langue avait la capacité de voiler et de dévoiler la vérité, d'obstruer le passage de la parole ou d'ouvrir une brèche dans la lumière d'une parole vraie. Elle devient une ombre et un voile lorsqu'elle est outil de pouvoir et de répression, impersonnelle, et qu'elle marque ainsi la distance entre les êtres et les choses, entre l'humain et la poésie. Lorsqu'il est une mécanique du pouvoir, le langage devient l'instrument de mon asservissement. La

⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁹ Valère Novarina, *Devant la parole*, P.O.L., 1999, p.14.

langue me cache alors la vraie nature des choses pour les recouvrir d'une insidieuse illusion qui cloisonne dans le définitif et resserre dans la dureté de l'identification. Mais quelle est la vraie nature des choses? C'est un secret que la poésie tente de découvrir, en ouvrant sur les possibles. La poésie est l'inverse du cloisonnement.

Hannah représente la fragilité de la poésie qui est contraire à la loi du narrateur qui obstrue le passage de la parole. Fragilité, car à partir du moment où l'on tente de la définir, il me semble que déjà elle s'échappe. La poésie ne s'apprivoise pas, et ce n'est pas nous qui la définissons, mais elle qui *nous* révèle. L'écriture, chez le narrateur, plutôt que d'être une voie vers d'autres vérités, vers la beauté, est outil de pouvoir et vient assurer le maintien de la domination, tout comme l'écriture qui, chez Platon, doit être contrôlée par les instances dirigeantes pour garantir l'ordre et la « clarté » des esprits. « L'écriture est donc le médium par lequel les instances dirigeantes exercent leur pouvoir¹⁰. » Puisque l'on est incapable de comprendre la langue d'Hannah, on la jette, hors du pensable, dans les zones incertaines de l'abject et du pourrissement.

Paria

Par sa signification, le « corps noir » d'Hannah, toujours déjà marqué par les signes de la mort, ramène à la dimension corporelle de nos vies. Nous sommes matière, et la matière pourrit. Quel lien entretenons-nous avec la mort qui demeure toujours cachée? Rarement avons-nous l'occasion d'être face à la déchéance d'un corps sur le point de mourir et encore moins devant la mort accomplie, c'est-à-dire un corps qui n'a plus de visage. Les morts, les mourants et les vieillards sont désormais maintenus à distance dans les hôpitaux, les « soins palliatifs », jadis appelés mouvoirs, et les « centres pour personnes âgées » (même le langage utilisé est « hygiénique », dénué de toute trace qui rappellerait la mort qui attend dans le couloir de la chambre d'hôpital, dans l'antichambre

¹⁰ Michael Löwy, *Franz Kafka, rêveur insoumis*, Paris, Éditions Stock, coll. « un ordre d'idées », 2004, p. 15.

du mot); ils sont pris en charge par un système qui les garde dans l'invisibilité, car ils sont aussi une menace à l'efficacité d'une société dont la marche repose sur l'ordre et la productivité¹¹. Or, le mourant est inactif, il sème le désordre, il est criant de vérité parce qu'il est l'implacable vérité et dévoile l'imposture d'un système qui fonctionne à plein régime dans l'oubli, voire le déni de la mort.

La mort et le mourant — et Hannah est mourante, dans la mesure où elle est en instance de mort, présentée comme *déjà-morte*, toujours en train de périr et, bien que le narrateur parle d'elle vivante, elle est déjà à l'extérieur des limites circonscrites par le monde des vivants — sont relégués à l'extérieur des cercles de la société active. Comme l'écrit Michel De Certeau:

Les mourants sont des proscrits (*outcasts*) parce qu'ils sont les déviants de l'institution organisée par et pour la conservation de la vie. Un 'deuil anticipé' [...] les case à l'avance dans la 'chambre du mort'; il les enveloppe de silence ou, pire, de mensonges protégeant les vivants contre la voix qui briserait cette clôture pour crier [...]. Bien plus, mort en sursis, le mourant *tombe* hors du pensable [...]. Il est, il ne peut être qu'ob-scène. Donc censuré, privé de langage, enveloppé d'un linceul de silence : innommable¹².

Hannah est ainsi frappée par la censure, *enveloppée d'un linceul de silence*. On lui interdit tout droit à la parole et, en ce sens, son mutisme est un musèlement. Le narrateur se l'approprie jusqu'à faire d'elle un être sans voix, une proscrire. Elle est en dehors de la scène car sa présence est obscène. Faire entendre sa voix par le biais du violoncelle est ainsi synonyme d'effraction. Cette transgression mérite la peine de mort.

Au sens littéral Hannah est la paria, l'ordure sans cesse re-jetée. Elle est celle qui fait défaut (et qui joue faux) et qui sème la discordance dans un ensemble — factice, fondé sur le mensonge — qu'on souhaite harmonieux. Dans le Trésor de la langue

¹¹ Michel De Certeau, « L'innommable : mourir », dans *L'invention du quotidien, tome I, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1980, p. 276 à 286.

¹² *Ibid.*, pp. 276-277.

française¹³, il est écrit que le paria désigne à l'origine, « dans la civilisation traditionnelle des Indes, [un] individu n'appartenant à aucune caste, considéré comme un être impur dont le contact est une souillure et rejeté de ce fait par l'ensemble de la société. » C'est un intouchable. Michael Löwy, dans un article consacré à H. Arendt étend la définition : « Le concept de 'paria' [...] a été reformulé, au cours du XIX^e siècle, pour désigner en Europe les groupes ou catégories sociales discriminées, exclues, méprisées ou opprimées¹⁴ ». Nous pouvons donc considérer qu'Hannah est traitée en paria, bien qu'elle ne soit pas entièrement exclue puisqu'elle est active au sein de la société. Néanmoins, sa position demeure ambivalente. Hannah est à peine tolérée et, lorsqu'elle n'est pas traitée comme une ordure, elle est victime d'indifférence. Chose intéressante, dans le *Littre*, on cite Bernardin de St-Pierre qui ajoute : « il est permis de tuer [le paria] si on en est seulement touché¹⁵ ». Et le narrateur est en effet *touché* par Hannah, au sens le plus profond du terme.

Le paria pourrait être interprété comme le symptôme d'une société en déséquilibre¹⁶, l'ecchymose qui révèle, dans ce grand corps commun, une maladie plus profonde. Certes, nous pouvons ignorer sciemment la présence de cet autre, qui n'est jamais tout à fait perçu comme un « autre », mais nous n'y sommes jamais indifférents. Le paria est le constant rappel de notre propre fragilité; la ligne de partage entre les inclus et les exclus est en effet friable et mouvante, et il avoue les failles d'une société qui se montre en lui telle qu'elle est, c'est-à-dire une machine dont les grincements signifient « marche ou crève! ». Or, le paria ne marche pas sur la ligne droite et ne crève pas dans

¹³ Trésor de la langue française, *Paria*, en ligne, <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=3526198905;r=1;nat=;sol=1>>, consulté le 23 août 2011.

¹⁴ Michael Löwy, « Le concept de « paria conscient » chez Hannah Arendt, et le cas des intellectuels juifs d'Europe centrale », paru dans *Loxias*, Loxias 24, mis en ligne le 15 mars 2009, <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2720>>, consulté le 23 août 2011.

¹⁵ Médiadico, *Paria*, en ligne, <<http://www.mediadico.com/dictionnaire/definition/paria/1>>, consulté le 23 août 2011.

¹⁶ Olivier Mazel, *L'exclusion. Le social à la dérive*, Paris, Le Monde, coll. « poche », pp.58-60.

l'immédiat, mais montre que nous vivons dans un ordre qui ne doit pas être enfreint, au risque de devenir... paria. Et parce qu'il est, lui, dans l'ambivalence quant à ces limites, il appelle effectivement le meurtre.

Le visage et la voix d'Hannah deviennent agressions, montrent la violence dans laquelle et par laquelle on la tient. Toute « place est refusée à l'isolé. La perte de ses pouvoirs et de ses visages sociaux lui interdit aussi [...] l'accès à la relation mutuelle [...] »¹⁷. » Comme la mort devenue innommable, Hannah est mise au ban:

Sans doute ce qui de la mort a forme d'attente s'insinue bien avant dans la vie sociale, mais il lui faut toujours masquer son obscénité. Son message se trahit dans les visages en train de se défaire, mais ils n'ont que des mensonges pour dire ce qu'ils annoncent (taisez-vous, récits de vieillissement que racontent mes yeux, mes rides et tant de lourdeurs), et l'on se garde de les faire parler (ne nous dites pas, visages, ce que nous ne voulons pas savoir). [...] L'impossibilité de dire remonte donc bien avant le moment où les efforts du locuteur s'annulent avec lui. Elle est inscrite dans toutes les procédures qui renferment la mort ou la poussent hors des frontières de la ville, hors du temps, du travail et du langage pour sauvegarder une place¹⁸.

Hannah est ainsi la forme monstrueuse de ce que nous ne voulons pas voir. Isolée, marquée par une profonde solitude, elle menace la place de celui qui se rapproche. Si elle n'a plus « accès à la relation mutuelle » — la relation avec le narrateur lui est imposée —, elle est cependant un élément perturbateur d'un ordre tout entier fondé sur ce point aveugle qu'elle révèle. Elle est donc mise « à part dans l'une des zones [...] secrètes [...] qui soulagent les vivants de tout ce qui freinerait la chaîne de production et de la consommation [...] »¹⁹.

¹⁷ Michel De Certeau, *Op., Cit.*, p. 281.

¹⁸ *Ibid.*, p. 281-282.

¹⁹ *Ibid.*, p. 278.

Nous ne pouvons passer sous silence l'origine juive d'Hannah. Le peuple Juif, selon Max Weber et H. Arendt, est un peuple paria²⁰. Or, toujours selon H. Arendt, le paria porte en lui un pouvoir de transgression, il est une des formes de la résistance. Elle sépare le peuple paria en deux groupes, *les parvenus*, c'est-à-dire : « la lignée des Juifs enrichis, conformistes et férus de 'respectabilité'²¹ », et le *paria conscient* qui « est un marginal qui assume sa marginalité, un esprit non-conformiste, qui fait de son exclusion sociale le point archimédien d'une critique radicale de l'ordre établi²² ». La condition de paria porte en elle l'obligation d'être un rebelle et le paria conscient transforme sa condition d'opprimé en force active de résistance.

Si nous ne pouvons affirmer qu'Hannah est une force active de résistance, elle incarne néanmoins une critique de l'ordre établi. Par le biais de la musique et de sa posture, Hannah devient la faille dans un système ordonné, ce qui fait défaut dans une société domestiquée²³ où l'être est un produit scriptible. C'est-à-dire que par les différents rôles que nous endossons, par notre conditionnement, par les codes sociaux et, plus important, par la loi, l'être est sculpté par la matière symbolique qu'est le langage. Le narrateur, qui représente le pouvoir, soumettra Hannah à une violente tentative de domestication (les viols), la remettant à sa place de produit scriptible (il la réécrit). Or, cette tentative de la redresser échoue, car elle demeure illisible et son corps n'est pas discipliné. Il a beau la réécrire, la redéfinir sans cesse, ce n'est pas elle qu'il révèle, mais lui qui se révèle. Son mutisme peut ainsi être vu comme une forme de résistance, car on ne peut avoir de prise sur le silence. Paradoxalement, en la recouvrant *du linceul du silence*, on produit la fuite du sujet qu'on avait d'abord tenté de mater.

²⁰ Michael Löwy, « Le concept de « paria conscient » chez Hannah Arendt, et le cas des intellectuels juifs d'Europe centrale », *Op. Cit.*, consulté le 23 août 2011.

²¹ *Idem.*

²² *Idem.*

²³ Peter Sloterdijk, *La domestication de l'être*, Paris, Mille et une nuits, 2000.

Démésure

Nous sommes des êtres structurés par le langage au travers duquel nous pensons notre existence et entretenons notre relation avec les autres et le monde. Le mutisme, le cri et la plainte sont associés à l'ordre de l'enfance et de l'animalité. Le silence, lui, appartient à un autre monde, celui qui existe en dehors des limites circonscrites par le langage : la poésie, la mystique et l'absence. Hannah est silence, même la musique est dans son corps immaîtrisable, démesurée. Qu'est-ce que cela signifie? Qu'est-ce qu'Hannah signifie? Elle a d'abord été pensée comme bouc émissaire, ce sur quoi nous reviendrons dans le second chapitre. Au cours de l'écriture pourtant s'est révélée une dimension beaucoup plus abstraite, liée à l'indicible, presque métaphysique.

Hannah est un champ de ruines. Dévastée par l'absence, sa vie est jonchée des morceaux de son identité, toujours déjà détruite et, en ce sens, insaisissable. Ainsi morcelée, elle existe au milieu des « débris de [sa] solitude²⁴ », celle-ci ayant provoqué l'isolement, la désarticulation des liens, l'effritement du rapport au dehors puis le retranchement vers l'intérieur et vers sa propre négativité, c'est-à-dire, pour la métaphysique, vers le néant, ce qui est dépourvu de fondement. Agamben explique : « fondement (*Grund*), [...] est ce qui s'abîme (*zu Grunde geht*) afin que l'être ait lieu et — en tant qu'il a lieu dans le non-lieu du fondement (c'est-à-dire dans le néant) — l'être est dépourvu de fondement²⁵. »

Elle a d'abord été un espace aveugle, à la fois par le déni dont elle est l'objet, « son invisibilité », et par ce qu'elle révèle et qui est intolérable. Le regard de l'autre ne pouvait trouver où se poser, car son visage marqué par l'esseulement et son corps rachitique découvraient la possibilité de la mort. Or, la mort, nous venons de le voir, est sans cesse repoussée hors des limites de la pensée et du langage. La solitude ici n'a donc

²⁴ *Le sang du cerf*, p. 46.

²⁵ Giorgio Agamben, *Le langage et la mort*, Paris, Christian Bourgeois, coll. « Détroits », 1991, p. 17.

rien du romantisme et n'est pas poétique; elle est, pour cet être marqué par la « lettre noire²⁶ », synonyme de désolation. Certes, la mort peut être signifiée ou représentée (dans les arts et la littérature par exemple), mais dans un même temps elle échappe à la définition et provoque la chute, comme Hannah.

Bien que nous soyons des « êtres-vers-la-fin, c'est-à-dire vers la mort, et comme tel, toujours déjà en relation avec elle²⁷ », l'expérience de la mort, pour le vivant, est caractérisée par l'anticipation. À l'instant de la mort nous n'existons déjà plus. Cette anticipation demeure cependant de l'ordre de l'abstraction : nous pensons à la mort, nous pouvons même y penser tous les jours, mais nous y sommes rarement confrontés. Comme le mentionne Heidegger : « étant vers sa mort, [l'être] meurt facticement et même constamment, tant qu'il n'est pas arrivé à son décès²⁸ ». Agamben commente :

[Cette anticipation de la mort] est la possibilité de l'impossibilité de l'existence en général, l'évanouissement de 'tout comportement envers... de tout exister'. Ce n'est que sur le mode, purement négatif, de cet être-vers-la-mort, où il fait l'expérience de l'impossibilité la plus radicale, que le *Dasein* peut accéder à sa propre dimension la plus authentique et se comprendre en son être-entier²⁹.

Le *Dasein*, l'Étant ou l'être-au-monde, ne peut se concevoir que dans sa relation intime au temps et à la mort, celui-ci ne peut accéder à sa pleine dimension que dans la mesure où il prend conscience que la mort le définit. L'être est déjà marqué par la fin à venir — l'avenir ne peut être que la fin — il est troué par la mort avec laquelle il traverse le temps et, ce faisant, embrasse sa propre négativité comme quelque chose qui est à la fois impossible et générateur d'existence.

²⁶ *Le sang du cerf*, p.74.

²⁷ Martin Heidegger, cité par Giorgio Agamben, dans *Le langage et la mort*, Paris, Christian Bourgeois, coll. « Détroits », 1991, p. 19.

²⁸ Martin Heidegger, cité par Giorgio Agamben, *Op. Cit.*, p. 19.

²⁹ Giorgio Agamben, *Op. Cit.*, p. 20.

Dans cette démesure, la présence d'Hannah (tant le cadavre que sa vie racontée), comme présence de la mort, comme présence abîmée, est ineffable, troublante par l'ouverture qu'elle donne sur la vacuité et, comme telle, elle fait tomber les constructions qui donnent de la substance et de la cohérence à l'existence que nous menons, nous rappelle à notre fondement négatif. Hannah est à la fois abjecte et fascinante; pure et inexistante. Sans cesse quelque chose achoppe, bute sur du silence. Ça tait, mais aussi ça *dément* (le démentir provoque la folie, le non-sens). Dans le récit, la mort se joue en deux temps : elle est à venir dans la narration, dans l'histoire racontée, mais elle a déjà eu lieu au moment de l'écriture. Il y a donc cette anticipation de la mort dont parle Agamben et nous sommes bel et bien « toujours déjà en relation avec elle³⁰ » qui, par ses relents de pourriture, se fait sentir. En outre, Hannah « meurt facticement et même constamment³¹ », jusqu'à la fin du récit.

Nous pouvons tenter de cerner Hannah par le biais de l'apophatisme. Comme l'explique Jacques Derrida : « l'apophase [...], la voie de la théologie dite ou soi-disant négative. Cette voix se démultiplie en elle-même : elle dit une chose et son contraire, Dieu qui est sans être ou Dieu qui (est) au-delà de l'être³². » L'apophase, héritière du platonisme³³, consiste à approcher l'idée de Dieu par la négation ou l'abstraction, car Dieu est indéfinissable, et tenter de le définir, comme dans la théologie affirmative, c'est déjà le limiter. Cette approche enferme en elle-même sa propre contradiction, dans la mesure où même une proposition négative devient une affirmation sur quelque chose qui est innommable et irréprésentable. La seule posture et approche de Dieu possibles résideraient, en définitive, dans le silence. De la même manière, Hannah se dérobe à toute définition parce qu'elle demeure insaisissable et ce, bien qu'elle soit le point focal du

³⁰ Martin Heidegger, cité par Giorgio Agamben, *Op. Cit.*, p. 19.

³¹ *Idem*

³² Jacques Derrida, *Sauf le nom*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1993, p. 15.

³³ Encyclopædia Universalis, en ligne, <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/theologie-negative>>, consulté le 3 août 2011.

récit. Le narrateur énonce sans cesse ce qu'elle n'est pas — et son contraire — et a recours à la métaphore pour la décrire, venant jusqu'à faire d'elle une métonymie de la mort. Elle devient ainsi cette grande absente à laquelle le narrateur s'adresse.

Bien qu'elle soit silence, Hannah n'en demeure pas moins la figure centrale du *Sang du cerf*, d'une présence immanente, ce par quoi le monde du texte prend naissance et meurt. Elle se faufile derrière le discours du narrateur, entre les lignes et par l'absence elle advient et signifie. Paradoxalement son silence est texte. Néanmoins, si ce silence génère du sens, Hannah reste inconnaissable, car bien qu'elle soit la figure du texte, elle est toujours narrée par l'autre, parlée par une autre bouche, un autre corps. Nous n'avons jamais accès à Hannah. Hormis quelques descriptions de son corps mort par le narrateur principal et le narrateur omniscient, nous n'avons pas directement accès à l'action de son corps dans l'espace et dans le temps du texte. Elle est sans histoire, sans substance et se conçoit dans le récit comme pur négatif:

Tu étais seule dans la petite pièce adjacente à la cuisine avec ton violon dans les bras et tes yeux impossibles, l'air absent, ne faisant rien d'autre que d'être là, précisément là où on t'avait laissée, comme une chose que l'on place et déplace ou comme ces objets que l'on oublie et sur lesquels le regard ne se pose plus, regard devenu aveugle à leur présence, ce sont des objets que la lumière n'affleure pas, des objets morts. Oui, c'est ça, tu étais comme une chose morte³⁴.

Dans la parole et la grammaire du narrateur, l'usage du négatif n'est pas nécessairement manifeste; il y a néanmoins dans la plupart des descriptions qui concernent Hannah un retrait, une soustraction, on lui enlève de l'être, de la substance et le caractère négatif s'exprime par le sens qui jaillit des mots. À maintes reprises elle est décrite comme trou, faille, vide, béance, elle est écrite comme celle qui « enfante la ruine³⁵ » et pétrifie.

³⁴ *Le sang du cerf*, p. 10.

³⁵ *Ibid.*, p. 47.

Hannah met aussi en scène un espace sourd, car la parole, qui doit être reçue par l'autre pour exister, y tombait en creux. Cet espace sourd ne doit pas être compris comme une incapacité à percevoir les mots, mais comme une aphasie ou une surdité verbale, c'est-à-dire l'impossibilité d'une résonance. Elle devient alors ce lieu — un exutoire? — dans lequel sont déversés le flot d'une parole continuelle, des mots-matraques, la violence, mais aussi la tristesse qui ne provoquent aucune réponse, aucune répercussion si ce n'est en l'énonciateur. Telle la feuille blanche qui reçoit l'écriture, cet espace appelle toujours plus de mots : Hannah suscite la parole et le meurtre incite à l'écriture, excite le verbe. Son corps, gisant dans l'ancre de la pourriture à venir demeure dans l'impensé qu'Hannah représente par le silence radical qu'elle incarne. Cette démesure du silence et une présence qui se soustrait sans cesse à l'emprise de la pensée deviennent générateur de parole et prétexte à l'écriture.

Par sa posture, Hannah dévoile le mensonge qui régit et codifie nos vies construites sur la promesse de l'avenir, d'un temps étiré ou la fin est devenue abstraction. Sa présence est une transgression (et une agression) de la limite entre morts et vivants. L'écriture naît alors de la blessure provoquée par la perception de sa propre finitude, ce qui est vu en Hannah, c'est le devenir mort de tout être vivant et sa présence exige de l'autre qu'il accède à sa pleine dimension, comme nous l'avons vu avec Agamben, car son silence est néant. Néanmoins, cette finitude est double, car si Hannah confronte à « la perte angoissante de l'innocence qui rend possible la prise de conscience foudroyée de la violence, de la sexualité et de la mort³⁶ », elle nous place aussi devant la butée, la limite indépassable vécue par tout être parlant : l'échec de la parole. Des pans entiers de la vie humaine échappent au langage et à l'intellect et appartiennent peut-être à ce que l'on nomme le sacré par l'impossibilité même de les circonscrire. Il se peut alors que l'écriture se fasse l'aveu d'une nécessité fondamentale, c'est-à-dire la tentative désespérée

³⁶Gérard Bucher, « Les sources historiques d'une poétique de la violence » dans Julie Hyland, Larbi Touaf et Soumia Boutkhal (éd.), *La violence à l'œuvre*, Cahiers du CELAT, UQAM, 2002, p. 31.

d'accéder au silence par la poésie, l'appel exacerbé de cette pleine dimension de l'être proposée par Hannah.

Néanmoins, si l'écriture se fait l'aveu d'une nécessité fondamentale créée par l'absence et par laquelle il serait possible d'accéder à un apaisement ou à une satisfaction poétique, elle se révèle, peut-être à l'insu du narrateur, être un triste chant évoquant la douleur de l'abandon. Le narrateur, malgré sa posture qui représente le pouvoir, reste dans l'attente d'une rédemption et derrière son discours marqué par une violence inouïe, se cache encore l'espoir de la révélation. Comme le mentionne J. Derrida : « les formes extrêmes et les plus conséquentes de l'athéisme déclaré auront toujours témoigné du plus intense désir de Dieu³⁷ ». Le narrateur peut bien parler à Hannah et parler d'Hannah, jamais elle ne se révèle, jamais elle ne répond. Que la parole se fasse écriture ou mots audibles, elle ne fait que buter sur l'absence. Ainsi, à l'instar des mystiques, la douleur créée par cette absence motive et sustente l'écriture et la parole qui deviennent, par là, porteuses de jouissance, puisque dans l'absence, il n'y a qu'une attente pleine d'un intense désir au travers duquel nous sommes tout entier portés vers l'autre.

Comme le dit Michel de Certeau : « la mystique joue comme un procès évanouissant les objets de sens, (...) comme si elle avait pour fonction de clore une épistémè religieuse en s'y effaçant elle-même, et de produire ainsi la nuit du sujet en marquant la fin d'un jour de la culture³⁸ ». Cette nuit du sujet est l'anéantissement des constructions de l'individu, de ce qui fait la matière du sujet, afin de créer le vide nécessaire à l'explosion du désir de l'autre. Lorsque advient le vide, l'effacement du sujet telle une page blanche, l'autre commence à s'écrire : « le verbe lui-même doit naître dans

³⁷ Jacques Derrida, *Sauf le nom*, *Op. Cit.*, p. 18.

³⁸ Michel De Certeau, *La fable mystique*, Paris, Gallimard, 1982, p. 151.

le vide qui l'attend³⁹» et la parole « se trace en message illisible sur un corps transformé en emblème ou en mémorial gravé par les douleurs d'amour⁴⁰ ».

De la même manière, Georges Bataille mentionne dans *L'érotisme* :

Ainsi la défaillance désirée n'est pas seulement l'aspect saillant de la sensualité de l'homme, mais de l'expérience des mystiques. Nous revenons au rapprochement du mysticisme et de l'érotisme (...) Nous avons retrouvés un aspect de la sensualité dont les thèmes sont proches, du fait d'une ambiguïté fondamentale, de la tentation du religieux et de la délectation morose. Dans chaque cas, il est en effet difficile de dire si l'objet du désir est l'incandescence de la vie ou de la mort⁴¹.

Et c'est bien devant cette ambiguïté que nous nous retrouvons avec l'écriture d'Hannah. S'il y a de la part du narrateur la tentation du religieux qui se révèle dans l'attente, il y a aussi une délectation morose, à la fois devant le corps mort d'Hannah dont il prend la peine de décrire l'évolution et dans le plaisir de l'avoir, une fois pour toutes, soumise par sa brutalité physique et verbale. Contrairement aux mystiques, la parole du narrateur ne mène pas à la transcendance et si Hannah, par sa posture, ouvre sur cette possibilité, le narrateur, emblème de sa société, choisit un matérialisme brut, la corporéité violente de la chair qui bute sur la dureté du réel, du monde et des choses. Sa jouissance se mue ainsi en perversion, plaisir de la domination et du mal et si dans le texte il y a quelques fissures qui montrent une possible ouverture, elles se referment rapidement sur l'incapacité du narrateur à défaillir dans ses brèches porteuses d'amour.

³⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 265.

Des restes

J'aimerais m'attarder un instant encore sur ce qu'Hannah évoque et la mettre en relief avec un autre concept développé par Agamben, soit celui du « sujet en reste⁴² ». Il m'est apparu assez clairement qu'Hannah pouvait se rapprocher de ceux qu'on nommait les *musulmans* dans les camps de concentration nazis durant la Seconde Guerre mondiale. On dit que « Der Muselmann, le 'musulman' désigne, dans l'argot des camps, l'homme-momie, le mort vivant, celui qui a cessé de lutter, qui a perdu toute conscience et toute volonté⁴³. » Par ailleurs, Agamben ajoute :

'Le musulman est le nom de l'intémoignable' : Le témoin témoigne en principe pour la vérité et la justice, lesquelles donnent à ses paroles leur consistance, leur plénitude. Or, le témoignage vaut ici essentiellement pour ce qui lui manque; il porte en son cœur cet 'intémoignable' qui prive les rescapés de toute autorité. Les 'vrais' témoins, les 'témoins intégraux', sont ceux qui n'ont pas témoigné, et n'auraient pu le faire. Ce sont ceux qui 'ont touché le fond', les 'musulmans', les engloutis. [...] les engloutis n'ont rien à dire, aucune instruction ou mémoire à transmettre. Ils n'ont ni 'histoire' [...], ni 'visage', ni 'pensée'. Qui se charge de témoigner pour eux sait qu'il devra témoigner de l'impossibilité de témoigner⁴⁴.

Comme dans cette définition du *musulman*, Hannah n'a ni histoire, ni visage, ni pensée, elle a cessé de lutter et est déjà marquée par la condamnation. Elle ne peut et ne pourra jamais témoigner, si ce n'est de sa propre absence et le narrateur, d'une manière assez perverse, se charge de « témoigner » pour elle de son passage chez les vivants : « car c'est de ta mémoire qu'il s'agit, une mémoire dont je suis le dépositaire et désormais l'unique porte-parole, une source plus véritable que ta propre existence à laquelle tu ne savais prêter la voix⁴⁵ ». En outre, nous ne pouvons avoir confiance en la parole du narrateur puisqu'il est impossible de savoir s'il ment ou dit la vérité sur

⁴² Entretien réalisé par Stany Grelet & Mathieu Potte-Bonneville, *Op. Cit.*

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ *Le sang du cerf*, p. 25.

Hannah. Or, ce « témoignage » est tout ce que nous avons. Et c'est là, il me semble, la plus grande violence du texte, car l'éradication d'Hannah est complète.

Dans un même temps, elle est inaccessible et résiste par son mutisme dans la mesure où elle se situe dans un *no man's land* qui ne permet pas de l'identifier. En ce sens, elle produit ce qu'Agamben appelle un *reste*, parce qu'elle se situe à l'extrême limite du sujet qui tangue entre subjectivation et désobjectivation et ce tangage produit un reste qui échappe à la loi du narrateur. Ce *reste* est peut-être ce que je tente de cerner depuis le début de cette réflexion. C'est comme les restes d'un mort qu'on aurait incinéré; il n'y a plus rien de reconnaissable, d'identifiable, mais il y a ce surplus, ce *reste* qu'est la poussière du corps de jadis, l'ombre d'une présence qui a déjà été, qui n'est plus que ce petit tas de cendres pourtant hautement significatif. Hormis son expérience de la musique qui la situe dans la subjectivité, Hannah est de ces « sujets anonymes, [...], évidées, [qui] restent insaisissables, sans identité mais réidentifiables à chaque moment⁴⁶ ». Le narrateur cherche en effet à la soumettre en l'identifiant, lui octroyant des identités variables, tantôt morte vivante et gorgone, tantôt paria, tantôt insignifiante puis menaçante alors que d'un même mouvement elle se soustrait, disparaît dans le silence qui se creuse entre les lignes — lignes de fuite.

Ce *no man's land* est un entre deux qui échappe à la dureté du réel émergeant de l'identification et cette posture devient un acte de résistance. Paradoxalement, plus on s'aperçoit qu'on ne peut désigner Hannah, plus on parvient à déchiffrer le narrateur qui n'a pas de nom. Un mouvement inversement proportionnel se produit entre les deux personnages jusqu'à ce que l'on ne puisse plus croire au « témoignage » du narrateur et qu'on se rende compte qu'il est impossible de connaître Hannah. Dans *Une biopolitique mineure*, Agamben évoque cette pensée de Paul qui rappelle que dans toute condition sociale il y a une brèche porteuse de liberté, c'est la manière dont le sujet se positionne

⁴⁶ Entretien réalisé par Stany Grelet & Mathieu Potte-Bonneville, *Op. Cit.*

lui-même par rapport à son rôle social. C'est-à-dire que même s'il ne lui est pas possible de s'en libérer, rien ne l'oblige à porter toutes les marques qui l'enchaîne à sa condition. « Il précise ensuite ce qu'il veut dire par cette image très belle : 'comme si non' ou 'comme non' [...]. Littéralement, c'est : 'Pleurant, comme non pleurant'; 'marié, comme non marié'; 'esclave, comme non esclave'⁴⁷. » De la même manière, Hannah devient le nom par lequel on peut désigner tout ce que le narrateur dit d'elle et puis il y a Hannah, comme non Hannah, qui vient produire le reste, un surplus indéchiffrable et pourtant hautement significatif puisque ce reste, justement parce qu'il est insaisissable, se fait acte de résistance et signe de liberté — comme la poésie. Agamben poursuit : « c'est une pratique dont on ne peut pas assigner le sujet. Tu restes esclave, mais, puisque tu en fais usage, sur le mode du comme non, tu n'es plus esclave⁴⁸. »

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Idem.*

APARTÉ

Il est impossible de passer sous silence la violence du texte. Au cours de l'écriture, il m'est arrivé à maintes reprises de me demander comment une chose pareille pouvait sortir de moi. Et je dois dire que j'ai vécu de noirs moments, seule avec mon narrateur que j'ai fini par détester. Si la lecture se fait rapidement — et on a toujours la possibilité de sauter des parties — l'écriture est un dur labeur qui germe et prend forme dans la solitude (malgré le cliché, cela n'en est pas moins vrai). Au cœur de l'hiver je ne voyais plus que la misère humaine, la misère d'Hannah, et pourtant devais, pour mes enfants, présenter le visage souriant de la mère qui donne le monde... Schizophrénie de l'écriture et de la vie quotidienne — mais heureusement qu'ils sont là, les enfants, pour nous empêcher de sombrer.

Bien que j'aie choisi de donner la parole au narrateur, il m'a blessée. Cela est terrible, a été terrible : donner la voix à quelqu'un qui nous blesse. Pourquoi ai-je fait cela? Je peux exposer ici de bonnes raisons pour le justifier, des raisons réelles, mais dans un même temps rien ne m'obligeait à écrire le texte de cette manière-là. En vérité je ne sais pas pourquoi je l'ai écrit comme cela. Peut-être par dureté envers moi-même et, dans ce cas, il faudrait avouer — Ô honte — que le narrateur est en moi. Mais bien sûr qu'il est en moi! N'allons pourtant pas faire l'erreur de confondre auteur et narrateur. Peut-être aussi pour montrer ce qu'il se passe tous les jours depuis des siècles; les rapports de force, la parole du pouvoir, la domination masculine dans la société patriarcale — un patriarcat que nous avons toutes intégré. Moi qui suis femme, j'ai fait parler un homme qui déteste les femmes et ai reçu sa parole en pleine poitrine; une parole qui, alors même que je la prononçais, m'avalissait. En ce sens, je suis aussi Hannah.

Je voulais explorer la solitude et l'isolement, qui sont les conséquences d'une société qui tolère mal la différence et qui demande à chacun d'être exceptionnel et

flamboyant, tout à la fois drôle mais sérieux; léger mais d'une intelligence profonde — la lourdeur est en effet mal vue; bon mais ferme, etc. Il faut performer dans toutes les sphères de notre vie. La simplicité, l'absence d'artifice et même, je dirais, la gentillesse, n'ont pas tellement bonne presse — dire de quelqu'un qu'il est « gentil », n'est pas, règle générale, un compliment... Il faut briller pour être vu et reconnu. Ce discours m'agace. Il s'insère dans notre ère de consommation et du divertissement où chacun cherche sa place sous les projecteurs et où les relations humaines semblent perverties par la nécessité qu'elles soient « profitables », que ce soit d'une manière symbolique ou matérielle. C'est aussi une forme de violence. Ce discours diffus, mais bel et bien présent, dont nous parlons tous car, paradoxalement, tout le monde semble en être conscient, nous emprisonne néanmoins dans des rôles figés, conditionne notre manière de nous comporter et génère l'aliénation. Que se passe-t-il si on n'y parvient pas ?

Hannah dit la souffrance de l'opprimé. C'est de cela que je voulais parler. Même si je me suis posé la question, il est devenu évident au fil de l'écriture que je ne pouvais pas donner la parole à Hannah. Non seulement pour des questions de cohérence — elle est morte — mais aussi parce que cela aurait affaibli le propos du texte. C'est horrible ce que je dis ici, parce que d'une certaine manière, je la sacrifie au profit du narrateur; je fais ce que le narrateur est lui-même en train de faire. Néanmoins, ce sacrifice était nécessaire pour que le narrateur apparaisse dans toute son horreur. La voix d'Hannah aurait atténué cet effet. Il y a eu cependant des moments où je me suis posé la question morale de mon droit à écrire par la bouche de la violence. N'étais-je pas en train de redoubler une violence que je cherchais d'abord à dénoncer, dont je voulais faire sentir les effets pour la renverser ?

Pourquoi vivons-nous ensemble à nous faire tant de mal ? Si le narrateur est un personnage fictif, les récits quotidiens de la violence n'en sont pas moins réels. Dans son ouvrage *La violence et le sacré*, René Girard nous apprend que la violence fait partie

intégrante des sociétés humaines⁴⁹. En lisant son ouvrage, on a parfois la sensation que la violence a sa propre existence, en dehors de nous : tel un Dieu vindicatif exigeant un sacrifice en son honneur, elle demande son tribut; c'est-à-dire du sang, du meurtre, de la barbarie et de la cruauté afin d'assouvir ses instincts dévastateurs. Mais il n'en est pas ainsi. La violence est en nous et ce n'est pas elle qui se perpétue dans le monde, mais nous qui la perpétuons.

Questionner la violence et la nôtre, questionner son origine et ses manifestations, son déploiement, sa nécessité et sa perfidie, est pour moi la première étape vers un dépassement de soi, une démarche vers l'autre. Car si l'autre ne peut être la justification de notre violence, nous pensons souvent à tort qu'il en est le déclencheur, c'est-à-dire que nous lui attribuons la responsabilité de notre propre violence. Dans ma démarche d'écriture, dans les questions que je pose à la littérature, ses interrogations sont essentielles, car la littérature c'est l'autre et ce, autant dans le rapport que nous entretenons avec l'écriture qu'avec la lecture. Si la littérature nous ouvre à l'autre, à son existence et à sa différence, elle peut vraisemblablement nous permettre de transcender notre violence en nous élevant — devenir « plus qu'un Homme⁵⁰ ». Ce faisant, elle nous porte sur la voie d'une plus grande compréhension, vers la tolérance. En cela, je dirais que la littérature, l'art, nous ouvrent à l'amour.

Mais mon récit n'ouvre pas à l'amour... La question demeure : comment une telle chose peut-elle sortir de moi ? Pourquoi donner la parole à la violence ? Pourquoi ne pas donner, plutôt, quelque chose qui sème la joie, qui apporterait quelque espoir ? Certes, il y a une part du monde qui vit en moi et qui s'exprime par moi. On ne peut y échapper; le monde nous traverse, nous construit, nous brutalise — mais peut aussi nous donner beaucoup de joie. Je serais bien naïve de croire qu'un texte puisse faire prendre

⁴⁹ René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, coll. « Pluriel », 1972, 534 p.

⁵⁰ *Le sang du cerf*, p. 61.

conscience de la violence au point où cette prise de conscience se transformerait en désir de changement. La raison en est peut-être parce que la littérature est perçue, semble-t-il de manière générale, comme une forme de divertissement alors qu'à mon avis, celle-ci, et plus encore la poésie, permettent souvent une remise en question radicale de ce que nous sommes.

La question demeure et demeurera, parce qu'il n'y a pas de réponse. Il est probable que ce soit parce que je suis, moi aussi, marquée par la violence. Je suis Hannah; je suis le narrateur; je ne suis ni l'un ni l'autre.

De la violence

Je me suis concentrée jusqu'ici sur la dimension métaphorique d'Hannah. Mais nous sommes aussi des êtres sociaux et la littérature reflète la condition humaine — que le texte soit bon ou mauvais, peu importe, il est un produit humain et tout humain est conditionné par la culture dans laquelle il vit et grandit, de sorte que tout texte permet cette réflexion. J'ai voulu, avec *Le sang du cerf* — qu'il soit bon ou mauvais — explorer la question de la violence parce que celle-ci fait partie de la condition humaine et génère la souffrance et l'isolement. Hannah est soumise à une violence inouïe de la part du narrateur, qui la réécrit en ses propres termes, et de la société dans laquelle elle évolue. Dans la mesure où le narrateur représente l'institution, la parole du pouvoir et l'autorité, il est permis de penser qu'il est un médiateur de la société dans laquelle ils vivent. Le meurtre d'Hannah est voulu par tous : « Tu étais faite pour être tuée, par moi, par d'autres, par tous. C'est comme ça, il y a des femmes qui appellent le meurtre, on n'y peut rien⁵¹. » En ce sens, une dimension sacrificielle s'y rattache, ce que j'élaborerai dans la prochaine section.

L'absence de la parole d'Hannah est centrale au texte et le récit est son corps mille fois profané. Il est aussi son corps réécrit. Par son exclusion, celle d'abord physique de la mise à mort, l'écriture naît, puis s'affirme. Sa mort est la condition de l'écriture et l'écriture, à son tour, vient camoufler le meurtre. Tout se passe comme si le narrateur était blanchi par l'écriture. Mais il doit constamment rejouer cette exclusion, cette fois par

⁵¹ *Le sang du cerf*, p. 7.

la parole, afin de pouvoir poursuivre le récit. L'exclusion, d'abord physique, puis mise en scène par un discours qui la justifie, est donc l'agent moteur de la performance narrative.

Dans son article « Du fondement de la distinction entre monologue et soliloque⁵² », Jean-Jacques Delfour parle justement de la nécessité d'exclure l'autre pour retrouver une parole dont l'unité avait été perturbée. Cette distinction entre monologue et soliloque est d'ailleurs déjà inscrite dans l'étymologie même de ces deux mots : « Le monologue est littéralement le *logos un*, le *discours un*; le soliloque est la locution solitaire — *loqui* —, le *parler* seul⁵³. » Le soliloque traduirait en effet l'esseulement, la fragmentation, il est le résultat d'une solitude intrinsèque et la marque « de l'absence de l'autre⁵⁴ », alors que le monologue serait plutôt un discours organisé qui vise à restaurer « une unité transitoirement perdue⁵⁵ » ou menacée.

Nous pouvons déjà émettre l'hypothèse que le narrateur monologue « avec » Hannah (en effet, tout discours, comme le remarque Delfour, est adressé). Le discours énoncé est effectivement le moyen de restaurer le « moi » blessé du narrateur par l'expérience de la démesure provoquée par Hannah et ce qu'elle représente, comme nous l'avons vu précédemment. Le propre du monologue, nous dit Delfour, est la nécessité de fonder la parole sur la censure de l'autre qui menace l'unité du « moi » ou divise l'unité du discours. « Ainsi, l'autre du monologue n'est pas d'abord la *solitude* mais bien plutôt la *division*, la *diffraction*, la *multiplicité* et *X incertitude* quant à sa propre unité⁵⁶. » Delfour va plus loin et souligne :

Ici [le soliloque], la parole trahit un monde fragmenté, délaissé, dont l'harmonie perdue, pire, impossible, empêche la foi dans le discours et ses pouvoirs : avec la

⁵² Jean-Jacques Delfour, L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 28, 2000, pp. 119-129, en ligne, <<http://id.erudit.org/iderudit/041441ar>>, consulté le 27 mai 2011.

⁵³ *Ibid.*, p. 121.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 124.

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ *Idem.*

« mort » de Dieu, c'est aussi le retrait de l'Autre, sa disparition, qui s'est produite; si bien qu'il en résulte un esseulement généralisé. Là [le monologue], la parole révèle un monde ordonné dans lequel la crise qui donne lieu à la pièce [au texte] est provisoire et soluble par les pouvoirs de l'action et de la parole; la solitude y est impossible : même seul, l'homme est toujours avec quelqu'un, son « maître intérieur » comme dirait saint Augustin, ou encore sa conscience morale, c'est-à-dire un avatar ou un symbole du Dieu. Ici, un monde difficile et vague où parler est pour ainsi dire toujours déjà voué à l'échec et à l'impuissance; là, un monde cohérent, ferme et susceptible de donner prise aux actions humaines⁵⁷.

Si l'assassinat d'Hannah est le premier pas du narrateur vers la réhabilitation de ses pouvoirs et de son autorité, le pouvoir de la parole lui octroie tous les droits. En demeurant avec son cadavre pendant les trois jours où aura lieu le « spectacle » de l'écriture, sa mise en scène, il la maltraite encore au point de faire de son corps le théâtre de la violence, d'abord physique puis discursive, comme je l'ai dit plus tôt, en rejouant l'exclusion, mais aussi en brutalisant son corps mort par l'usage d'une parole avilissante, en la rabaisant constamment à l'état de chose, d'objet pourri. Elle est victime d'une profanation incessante, nécessaire à l'écriture, jusqu'à la destruction totale de sa mémoire, de son humanité. Sa parole est toute puissante et fait d'Hannah un objet, au point où même le meurtre devient une vétille. Contrairement au narrateur, la symbolique d'Hannah se rapprocherait, dans le contexte évoqué par Delfour, du soliloque, puisqu'elle est décrite comme vivant dans « un monde difficile et vague où parler est pour ainsi dire toujours déjà voué à l'échec et à l'impuissance ».

Dans la mesure où l'exclusion est sans cesse rejouée par le discours du narrateur, nous pourrions en déduire que l'unité de son « moi » est elle-même constamment menacée, peut-être par le violoncelle d'Hannah dont la musique persiste à lui « briser le crâne⁵⁸ » comme un écho de la faute. Mais, comme l'évoque Delfour, la présence de

⁵⁷ *Ibid.*, p. 119-120.

⁵⁸ *Le sang du cerf*, p. 28.

l'autre narrateur, celui, extérieur, qui parle directement à l'écrivain par le biais du pronom « vous », pourrait représenter « la conscience morale » du premier narrateur et serait « un avatar ou un symbole du Dieu ». Ce narrateur extradiégétique rappelle d'ailleurs un peu l'univers de l'incarcération, l'Œil qui voit tout et exerce, par sa présence, une forme de contrôle. En ce sens, il se rapproche du Dieu autoritaire et tyrannique de l'Ancien Testament qui intervient directement sur la scène des hommes. De la même manière, l'omniscience du narrateur « hors champ » lui donne la possibilité de regarder, mais aussi d'intervenir directement sur la scène de l'écriture et d'organiser le discours. Sa présence est une forme de violence; avec ses injonctions, ses ordonnances, ses jugements sur l'écrivain, le narrateur se retrouve pris dans un engrenage qui lui ôte de la liberté et génère de l'angoisse puisque cette voix perturbe, par ses interventions, l'unité de la parole du narrateur.

Nous pourrions émettre une autre hypothèse, soit que le narrateur extradiégétique est le public (spectateur ou lecteur) de la scène organisée pour l'écriture. Ce public regarde le narrateur en train d'écrire et, en quelque sorte, ce dernier se met en scène pour le plaisir du spectateur. Il peut donc être interprété comme la communauté des lecteurs ou des spectateurs qui est dans l'attente du divertissement et exige satisfaction; c'est-à-dire, dans notre cas, plus de sang, plus de cruauté pour assouvir ses instincts de violence. En outre, comme elles ordonnent le discours, les injonctions et interventions émises par cette communauté est peut-être, comme au temps des exécutions publiques, la demande d'une réparation, c'est-à-dire le retour d'un ordre troublé par Hannah.

Au sacrifice

Par l'écriture, le narrateur souille la mémoire d'Hannah, parle pour elle afin de mieux lui ôter toute possibilité de réhabilitation et de rédemption symbolique au sein d'une société qui l'avait, elle aussi, exclue. Il la déshumanise, en fait un être sauvage, proche de la bête, un être qui n'a pas l'usage de la parole et donc, un « sous-être ». Autour d'Hannah se construit la figure du bouc émissaire, un corps réceptacle de violence.

Parler de violence nous oblige à faire un bref détour par quelques mythes qui fondent la société occidentale et forment une partie de notre mémoire collective. Que ce soit dans les contes et les légendes, dans l'Ancien Testament ou encore dans les mythes grecs et romains, la violence joue un rôle prépondérant. Le Dieu de l'Ancien Testament, par exemple, est vengeur, vindicatif; ce Dieu ne pardonne pas, mais punit et répand la souffrance. C'est un Dieu cruel, dénué de la bonté propre à celui du Nouveau Testament, plus enclin à pardonner et prohibant le sacrifice. Par ailleurs, avec le Nouveau Testament advient l'absolu interdit de tuer et, à travers le mythe de la chute, naît un homme nouveau, l'homme coupable⁵⁹ face à un Dieu juste et bon. À partir de la transgression d'Adam et d'Ève, l'homme devient entièrement responsable de ses actes et est ainsi confronté à « la perte angoissante de l'innocence qui rend possible la prise de conscience foudroyée de la violence, de la sexualité et de la mort⁶⁰ ». Gérard Bucher écrit encore à ce sujet que « [l]e trait fondamental est ici celui de la levée de la dualité primitive du sacré par l'invention du motif de l'*homme coupable* face à un Dieu uniquement positif et tutélaire⁶¹. » Dans bien des mythes et des légendes, la violence est déclenchée par une désobéissance. C'est le cas avec le mythe de la Chute, mais c'est aussi le cas de Pandore et de Prométhée, pour ne nommer que ceux-là. La transgression de l'interdit mérite

⁵⁹ Gérard Bucher, *Op, Cit.* p. 30.

⁶⁰ *Ibid*, p. 31.

⁶¹ *Idem*.

punition et la violence en est la conséquence. Puisqu'il y a eu effraction, rupture des règles, la violence est justifiée par la faute.

Le sacrifice, dont l'étymologie veut dire *rendre sacré*, est prégnant dans l'Ancien Testament et a pour fonction principale, outre le fait de donner à la communauté une expérience directe du sacré, d'agir comme exutoire à la violence. La dualité dont parle Bucher est un des traits fondamentaux de la pratique sacrificielle et l'ambiguïté ainsi que le paradoxe intrinsèques à son usage résident dans le fait qu'il est « criminel de tuer la victime parce qu'elle est sacrée... mais la victime ne serait pas sacrée si on ne la tuait pas⁶² ». Le sacrifice, nous dit René Girard, contient en lui-même une forme d'ambivalence en ce qu'il est une violence circonscrite nécessaire à la canalisation d'une violence plus générale et primitive. Il est, en quelque sorte, une mise en scène, un mensonge *nécessaire* : « le sacrifice est un meurtre justifié par la théorie⁶³ ». Aucun Dieu ne demande de sacrifice, en vérité, il s'agirait plutôt de duper la violence susceptible de se déchaîner à tout moment. Sans le recours à des moyens cathartiques de l'assouvir, comme dans le sacrifice, elle peut se retourner contre la communauté elle-même, contre les proches. Le sacrifice assouvit ainsi l'instinct de violence inhérent à l'être humain en le détournant sur une victime choisie. Autrement dit : « On ne peut tromper la violence que dans la mesure où on ne la prive pas de tout exutoire, où on lui fournit quelque chose à se mettre sous la dent⁶⁴. »

Le sacrifice se fonde donc, à l'insu des membres de la communauté à laquelle il est offert, sur un principe de méconnaissance qui a pour fonction de tromper la violence. « En se détournant de façon durable vers la victime sacrificielle, la violence perd de vue l'objet d'abord visé par elle. La substitution sacrificielle implique une certaine forme de

⁶² René Girard, *Op., Cit.*, p. 9.

⁶³ Bernard Lempert, *Critique de la pensée sacrificielle*, Paris, Seuil, 2000, p. 120.

⁶⁴ René Girard, *Op. Cit.*, p. 14.

méconnaissance⁶⁵. » Le bouc émissaire vient se substituer, parce qu'il est indifférent à la communauté, parce qu'il est éminemment « sacrificable », à une violence plus dangereuse qui risque de se retourner contre des membres indispensables de la société. Le bouc émissaire est d'ailleurs souvent étranger à son propre groupe par des signes qui le différencient des autres. On le construit lentement en le rabaissant à l'état de chose, en lui reconnaissant des traits proprement animaliers, jusqu'à ce qu'on lui attribue une faute qui devient le déclencheur de la violence « contrôlée » qu'est le sacrifice.

Le bouc émissaire est une victime réellement innocente. La faute qu'on lui attribue est toute entière fabriquée pour justifier le sacrifice. La faute est ailleurs. Comme le souligne René Girard :

Le sacrifice [est] une véritable opération de transfert collectif qui s'effectue aux dépens de la victime et qui porte sur les tensions internes, les rancunes, les rivalités, toutes les velléités réciproques d'agressions au sein de la communauté. [La victime] est à la fois substituée et offerte à tous les membres de la société par tous les membres de la société. C'est la communauté entière que le sacrifice protège de sa propre violence, c'est la communauté entière qu'il détourne vers des victimes qui lui sont extérieures. Le sacrifice polarise sur la victime des germes de dissension partout répandus et il les dissipe en leur proposant un assouvissement partiel⁶⁶.

On voit d'ores et déjà la trame qui se tisse entre la pratique sacrificielle et le meurtre d'Hannah. Notons néanmoins quelques traits saillants : Hannah, qu'on rabaisse à l'état de chose et d'animal, n'a rien à expier, elle est une victime innocente à qui on attribue une faute illusoire et cette « justification sert à ne pas entendre les cris de la victime⁶⁷ ». Tout le texte est la mise en scène de cette justification. Elle est substituée à la violence réelle du narrateur envers la société, Ernest et Helena, qui, eux, sont indispensables étant donné

⁶⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁷ Bernard Lempert, *Op., Cit.*, p. 110.

qu'ils représentent, comme le narrateur, le pouvoir de l'institution organisée, l'ordre. Hannah, elle, est indifférente à la société dans laquelle elle évolue, on ne remarque même pas sa disparition. Elle est aussi « offerte » au groupe de trois que sont le narrateur, Helena et Ernest et cette offrande resserre des liens qui se désagrégeaient. Il y a par ailleurs une violence intestine entre ces trois personnages guettés par la rupture définitive : le meurtre et l'enterrement d'Hannah viennent les protéger et les ressouder. Ils seront dorénavant unis dans le secret.

Si on peut repérer dans le texte une mécanique propre à la dynamique sacrificielle, Hannah ne deviendra pas sacrée — sa mémoire n'en finit pas d'être souillée —, ce qui devrait être le cas du bouc émissaire après le sacrifice qui engendre sa réhabilitation au sein de la communauté. C'est que nous ne sommes plus aujourd'hui dans l'espace symbolique propre aux sociétés sacrificielles et la douleur du bouc émissaire n'est plus que le signe de la cruauté, elle est une douleur absurde qui ne produit plus rien.

La mise à mort non seulement réapparaît, mais elle ne peut plus se symboliser puisqu'on n'est plus dans l'espace du symbole, [...] : on est dans l'espace de la pire des croyances. [...] Le transfert [de la faute] a sombré dans l'inconscience de la projection, et la violence à nouveau se déchaîne, elle se déchaîne et se réaffirme, en essayant de faire partager sa croyance à la victime elle-même qu'il s'agit dorénavant de convaincre de son impardonnable culpabilité⁶⁸.

Le texte produit néanmoins un renversement puisqu'on en vient à considérer le narrateur comme étant lui-même ordure et la faute est là, devant nos yeux, un meurtre, une parole meurtrière. Si le narrateur empêche Hannah d'accéder à la reconnaissance et à la réhabilitation, le texte, lui, le fait, car Hannah finit par incarner la figure emblématique du bouc émissaire, la figure christique qui « sauve » l'image de l'humanité pitoyable et violente présentée par le récit. Et si Hannah elle-même ne devient pas sacrée pour les

⁶⁸ *Ibid.*, p. 111-112.

personnages, elle produit néanmoins du sacré avec le violoncelle. Malgré la toute puissante volonté du narrateur, Hannah, par le violoncelle, sera honorée.

Il n'en demeure par moins que, selon le narrateur omniscient, le professeur s'en sort indemne, publiera, aura auprès du public un certain crédit. La parole du pouvoir, mensongère et violente, est une parole qui assoit la domination et le texte agit comme émissaire de la société dans laquelle il a été produit : il maintient, par son écriture même, l'ordre établi par elle. L'aveu de la faute — le meurtre voulu par tous — qu'est le texte, ne sert ni à informer ni à se racheter, mais bien à créer une communauté dans le secret⁶⁹. En ce sens, Hannah est réellement sacrifiée à la société qui devient, par la lecture, spectatrice consentante de sa mise à mort.

⁶⁹ Jacques Derrida, *Sauf le nom, Op., Cit.*

CONCLUSION

Je suis consciente que bien des choses n'ont pas été dites. Bien des choses n'ont pas été partagées. Évidemment, le but de cette réflexion n'était pas de tout dire — trouver le mot qui dirait tout, voilà une belle illusion qui pousse à l'écriture! — mais de partager, un peu, de ma sensibilité. J'espère avoir réussi. Je sais qu'il y a de la répétition. Après avoir retravaillé cet essai, j'ai décidé, volontairement, de laisser une partie de ce ressassement parce qu'il exprime la quête du sens. Ce ressassement d'ailleurs me ressemble. Un peu obsessionnel, peut-être, mais dans le désir sincère de nourrir la réflexion et de trouver ce qui sans cesse fuit dans le mouvement de la pensée.

Une analyse féministe des rapports de domination qui se jouent entre le narrateur et Hannah aurait été possible et pertinente. J'ai décidé de me concentrer, pour une large part, sur la dimension métaphorique d'Hannah afin de sonder ce qui a cours dans le silence et dans la mort et tenter de saisir ici ce qu'on relègue souvent au domaine de l'indicible. Je voulais examiner dans quelle mesure les aspects propres à Hannah sont porteurs de signification et même, de liberté, parce qu'ils rendent possible une échappée de l'être, une sortie de la condition humaine vers la poésie qui est l'inverse du cloisonnement.

Néanmoins, je tiens à dire que le *Sang du cerf* a été écrit dans une posture féministe. C'est aussi pourquoi j'ai eu tant de mal à l'écrire, pourquoi il m'a fait tant de mal. Celles et ceux qui écrivent savent que l'écriture demande un effort permanent et une écoute constante. Même lorsque nous ne sommes pas en train d'écrire, le texte poursuit son travail, le récit continue de s'écrire. Il faut donc imaginer que j'ai vécu longtemps avec mon narrateur; j'ai mangé avec lui, j'ai dormi avec lui, j'ai rêvé de lui. Dans la mesure où il fallait que je lui attribue une langue — que je parle sa langue —, il a aussi fallu que je comprenne ce qu'il est. En ce sens, j'ai aussi vécu avec le cadavre d'Hannah,

et avec la mort à laquelle je n'ai cessé de penser. Et au travers tout cela, toujours présente, toujours criante, la douleur d'Hannah que je porte désormais en moi dans la douceur. Je voudrais pouvoir la consoler. Mais c'est impossible. Je ne peux pas prendre dans mes bras la désolation, l'abandon et la trahison vécus par l'autre pour le soulager de sa misère. Et je ne peux pas non plus faire cesser la violence avec un texte. C'est peut-être aussi pour ça qu'on écrit. Pour dire : je te comprends, Hannah.

Bien que j'aie voulu explorer dans cette réflexion la dimension poétique d'Hannah, la violence du texte n'en demeure pas moins réelle et a une portée qui va au-delà de la brutalité physique et verbale. Il se joue dans le récit une dimension sacrificielle, mais le meurtre d'Hannah reste absurde et l'écriture devient une mise en scène de la cruauté. Elle est aussi une mise en scène de l'assujettissement. Si le narrateur soumet Hannah par l'écriture et la vide de sa substance en rendant le meurtre « profitable » — il la transforme symboliquement en livre —, il est, lui aussi, soumis par le narrateur extradiégétique à l'impératif d'être productif. Comme le remarque M. Foucault : « le corps ne devient force utile que s'il est à la fois corps productif et corps assujetti⁷⁰. » Il émane du texte un sentiment d'oppression généré, d'une part, par la noirceur dans laquelle nous sommes plongés, mais aussi par le narrateur extradiégétique qui exerce une forme de contrôle. Cette impression d'emprisonnement produit une pression constante sur le narrateur qui par ailleurs peine à se mouvoir librement. Tout se passe comme si on le maintenait dans cette position et qu'il était, lui aussi, assujetti à cette instance qui *le parle*.

Ce n'est pas pour rien que j'ai fait intervenir cet autre narrateur dans le texte. Il représente l'ordre dans lequel nous vivons, où l'être humain est, effectivement, un produit scriptible. Le narrateur écrivain endosse cette posture, incarne cet ordre auquel il est en

⁷⁰ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, p. 34.

même temps soumis et devient ainsi le médiateur d'une société fondée sur et par la violence et, paradoxalement, domestiquée. Peut-être que la seule échappée de l'être réside dans l'art et la poésie, que l'art est l'ultime possibilité pour celles et ceux qui cherchent à rompre avec la souffrance engendrée par cet ordre parce que, comme Hannah, il y a une grande part de ce que nous sommes qui est dans le *reste* dont parle Agamben. Mais le narrateur ne fait pas dans la poésie, et sa parole est performative dans la mesure où elle est la réalisation de la loi, son effectivité; la loi est ainsi incarnée par la voix du narrateur qui en devient l'exécutant.

Tout au long de cet essai, il a été question de poésie. Si je ne me suis pas arrêtée pour en faire une définition précise, c'est que j'associe ici la poésie à Hannah qui, toutes deux, échappent à la définition. Il n'en demeure pas moins que, à mon sens, la poésie est un acte de résistance. Mais elle est un acte de résistance très subtil, qui ne vient pas nous dire comment résister; elle dit, mais n'enferme jamais dans le définitif; elle parle, mais ne s'impose pas et n'impose pas; elle laisse la pensée chercher son chemin jusqu'à plus soif, elle laisse le cœur s'éveiller et s'émouvoir. La poésie n'ordonne pas le réel. Néanmoins, lorsque la parole est d'emblée pervertie, la poésie ne peut être que silence, car il ne reste que le silence pour dire. Cependant « ce silence est un moment du langage; se taire, ce n'est pas être muet, c'est refuser de parler, donc parler encore⁷¹. »

Dans un monde où la pensée matérielle domine et où les mots et les êtres sont réduits à leur utilité, à leur plus-value, la poésie est comme Hannah : en reste. Mais elle est le *reste*.

⁷¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1948, p. 32.

BIBLIOGRAPHIE

THÉORIE

- Agamben, Giorgio, *Le langage et la mort. Un séminaire sur le lieu de la négativité*, traduit de l'italien par Marilène Paiola, Paris, Christian Bourgeois, coll. « Détroits », 1991 [1982], 199 p.
- _____ *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, traduit de l'italien par Marilène Paiola, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXe siècle », 1990, 119 p.
- Bataille, Georges, *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1961 [1957], 306 p.
- _____ *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1967 [1957], 247 p.
- Bergeret, Jean, *La violence fondamentale : l'inépuisable Œdipe*, Paris, Dunod, coll. « psychismes », 1984, 251 p.
- Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1959, 341 p.
- _____ *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, 187 p.
- De Certeau, Michel, *La fable mystique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèques des histoires », 1982, 414 p.
- Derrida, Jacques, *Sauf le nom*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1993, 116 p.
- _____ *Donner la mort*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1999, 210 p.
- Doubrovsky, Serge, *Parcours critique : Essais*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1980, 233 p.
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, 360 p.
- _____ *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, 211 p.
- Freud, Sigmund, *Métapsychologie*, traduit de l'allemand par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1940, 187 p.
- _____ *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1985, 342 p.
- _____ *Trois essais sur la théorie sexuelle*, traduit de l'allemand par Philippe Koeppl, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1987, 211 p.
- Gasparini, Philippe, *Est-il je?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, 394 p.
- Girard, René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, coll. « Pluriel », 1972, 534 p.

- Harel, Simon, *L'écriture réparatrice. Le défaut autobiographique : Leiris, Crevel, Artaud*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1995, 297 p.
- Hénault, Anne, *Les enjeux de la sémiotique*, Paris, PUF, 1993, 190 p.
- Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980, 248 p.
- Le Breton, David, *Expérience de la douleur. Entre destruction et renaissance*, Paris, Métailié, coll. « Traversées », 2010, 263 p.
- Lecarme, Jacques et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997, 313 p.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, 357 p.
- Lempert, Bernard, *Critique de la pensée sacrificielle*, Paris, Seuil, 2000, 236 p.
- Löwy, Michael, *Franz Kafka, rêveur insoumis*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2004, 167 p.
- Mazel, Olivier, *L'exclusion. Le social à la dérive*, Paris, Le Monde, coll. « poche », 1996, 246 p.
- Novarina, Valère, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999, 181 p.
- Ouellette-Michalska, Madeleine, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ, Coll. « Documents », 2007, 152 p.
- Prigent, Yves, *La cruauté ordinaire*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Psychologie », 2003, 260 p.
- Robin, Régine, *Kafka*, Paris, Belfond, 1989, 366 p.
- _____ *Le Golem de l'écriture : De l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ, Coll. « Documents », 1997, 287 p.
- Ricouart, Janine, *Écriture féminine et violence; une étude de M. Duras*, Alabama, Summa Publications, inc., 1991, 209 p.
- Rouart, Marie-France, *Le crime rituel ou Le sang de l'autre*, Paris, Berg International, coll. « Faits et représentations », 1997, 311 p.
- Sallenave, Danièle, *Le don des morts*, Paris, Gallimard, 1991, 189 p.
- Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1948, 374 p.
- Siganos, André (dir, publ) et Marie Blaise, *Solitudes, écriture et représentation*, Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'Université Stendhal, 1995, 281 p.
- _____ *Mythe et écriture, la nostalgie de l'archaïque*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1999, 238 p.

Sloterdijk, Peter, *La domestication de l'être*, Paris, Mille et une nuits, 2000, 111 p.

Wieviorka, Michel, *La violence*, Paris, Balland, coll. « Voix et regards », 2004, 328 p.

ARTICLES ET CHAPITRES DE LIVRES

Bucher, Gérard, « Les sources historiques d'une poétique de la violence » dans Julie Hyland, Larbi Touaf et Soumia Boutkhil (dir. publ.), *La violence à l'œuvre*, Montréal, Cahiers du CELAT, UQAM, 2002, pp. 23-36.

Brault, Vincent, « Donner sens », dans « Ça ne dure jamais plus d'une heure, le ciel, suivi de Donner sens », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2011, f. 97-130.

Delfour, Jean-Jacques, « Du fondement de la distinction entre monologue et soliloque », dans *L'annuaire théâtral*, no 28, aut. 2000, pp. 119-129.

De Certeau, Michel, « L'innommable : mourir », dans *L'invention du quotidien*, tome I, *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1980, pp. 276-287.

Derrida, Jacques, « Fors », préface, dans Nicolas Abraham et Maria Torok, *Cryptonymie, le Verbier de l'homme au loup*, Paris, Aubier-Flammarion, coll. « La philosophie en effet », 1976, 251 p.

Dobrovsky, Serge, « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », *L'Esprit créateur*, vol.20, no.3, 1980, pp.87-97.

Encyclopædia Universalis, « Théologie négative » en ligne, <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/theologie-negative>>, consulté le 3 août 2011.

Grelet, Stanley & Mathieu Potte-Bonneville, « Une biopolitique mineure, entretien avec Giorgio Agamben », dans *Vacarme*, no. 10, hiver 2000, en ligne, <<http://www.vacarme.org/article255.html>>, consulté le 23 juin 2011.

Lecarme, Jacques, « Un nouvel horizon de l'autobiographie : De l'autofiction à la non-fiction », *Itinéraire et contacts de cultures*, vol. 18-19 (1995), pp.43-50.

Löwy, Michael, « Le concept de 'paria conscient' chez Hannah Arendt, et le cas des intellectuels juifs d'Europe centrale », *Loxias*, Loxias 24, mis en ligne le 15 mars 2009, <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2720>>, consulté le 23 août 2011.

- Trésor de la langue française, « Paria », en ligne,
 <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=3526198905;r=1;nat=;sol=1>>, consulté le 23 août 2011.
- Médiadico, « Paria » en ligne,
 <<http://www.mediadico.com/dictionnaire/definition/paria/1>>, consulté le 23 août 2011.

FICTIONS

- Camus, Albert, *La chute*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1956, 153 p.
- Dagerman, Stig, *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*, traduit du suédois par Philippe Bouquet, Arles, Actes Sud, 1981.
- Dobrovsky, Serge, *Le livre brisé*, Paris, Grasset, 1989, 542 p.
- Duras, Marguerite, *Moderato Cantabile, suivi de Moderato Cantabile et la presse française*, Paris, Les éditions de minuit, 1958, 165 p.
- _____ *L'homme assis dans le couloir*, Paris, Les éditions de minuit, 1980, 36 p.
- _____ *La maladie de la mort*, Paris, Les éditions de minuit, 1982, 61 p.
- Golding, William, *Sa Majesté des Mouches*, traduit de l'anglais par Lola Tranec, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1956, 246 p.
- Grass, Gunter, *Le tambour*, traduit de l'allemand par Jean Amsler, Paris, Seuil, coll. « points », 1961, 626 p.
- Huysmans, J.-K., *À rebours*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1977, 433 p.
- Kafka, Franz, « À la colonie pénitentiaire » dans *Tous les textes parus du vivant de Kafka II, Un artiste de la faim, À la colonie pénitentiaire et autres récits*, traduction, nouvelle préface et notes de Claude David, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2004, pp. 65-107.
- Saramago, José, *L'aveuglement*, traduit du portugais par Geneviève Leibrich, Paris, Seuil, coll. « points », 1997, 366 p.
- Sartre, Jean-Paul, *Huis clos, suivi de Les mouches*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1947, 245 p.