

JEAN-PIERRE RICHARD

L'ÉTAT DES CHOSES

Études
sur huit écrivains
d'aujourd'hui

nrf essais

GALLIMARD

AVANT-PROPOS

L'état des choses : ce n'est pas, bien sûr, celui dans lequel se trouve la littérature d'aujourd'hui. Je ne commente ici que huit œuvres particulières, celles de Réda, Quignard, Macé, Michon, Bergounioux, Djian, Trassard, Chaillou, parmi bien d'autres qui auraient pu aussi bien me retenir. Comment justifier ce choix ? Par le seul caprice d'un goût, j'en ai peur, les hasards d'une rencontre, la montée d'une curiosité ou d'une émotion au cours d'un épisode de lecture. Par le sentiment peut-être aussi, obscur, peu élucidable, que se rencontrait chez tous ces auteurs, aussi différents fussent-ils, la pression d'une certaine urgence : à situer dans un désir, ou une pensée, ou un sentir, une forme d'écriture.

Pourquoi, dès lors, *L'état des choses* ? Parce que j'avais décidé de lire ces huit œuvres, comme d'autres avant elles, plus classiques, à partir des préférences charnelles, de l'ordre sensoriel qu'elles me paraissaient manifester. En les traitant comme autant de *territoires*, pour citer un titre récent de Jean-Loup Trassard. M'objectera-t-on qu'un tel parti pris pouvait trahir le souci premier de certaines d'entre elles, plus attachées, par exemple, à l'écoute d'une singularité émotive, ou au travail d'une originalité verbale ? Mais il n'y a pas, ou plus, lieu, il me semble, d'opposer pouvoir des affections, force des

choses et « fortune des mots » – trouvaille de Michel Chaillou. Toutes ces énergies obéissent aux mêmes figures récurrentes, elles font bien partie du même monde, celui que traverse en tous sens notre lecture.

Il s'agira donc ici d'un livre de lecture, mais aussi peut-être d'un cahier de dessin, avec l'esquisse de quelques paysages. Dans une œuvre littéraire, si j'ose reprendre une distinction célèbre en la dévoyant quelque peu (plus qu'un peu) de son intention et de son champ, il me semble aujourd'hui que les choses montrent, mais ne disent pas. Commenter, dès lors, ce ne serait pas trahir leur laconisme, vouloir dire à leur place ce qu'elles auraient pour vertu, peut-être pour bonheur de taire, ce serait, au contraire, continuer à montrer, montrer une deuxième fois ce qu'elles montrent, mais le faire un peu différemment, dans un autre ordre, le re-montrer (?) – surtout pas le démontrer...

Ce serait aussi désigner, à un autre niveau, le fait qu'il existe aujourd'hui, on peut en prendre le pari sans trop de risques, un certain nombre d'œuvres séduisantes, actives, dignes d'être lues et méditées. Celles dont je parle, et d'autres (dont je parlerai peut-être). Reprenant un mot heureux de Jacques Réda, je dirai que la critique a bien, en pareils cas, valeur de reconnaissance.

Scènes d'herbe

L'un des plus importants recueils de Jacques Réda, *L'herbe des talus*, s'ouvre sur une visite au cimetière : peu de végétation, un climat calciné, une angoisse sourde de coupure, mais déjà, dans l'en dessous consolateur peut-être, le rêve d'une étrange activité mangeuse, méditative, réincorporante, d'où l'herbe n'est pas absente :

Nous sommes descendus au cimetière dont on a coupé tous
les arbres,
un vrai four,
pour inaugurer le monument que ma mère a fait mettre
sur le ventre de sa propre mère, de son père, et de papa
qui rumine ainsi son éternité entre beau-père et belle-mère,
il n'était pas très contrariant.

Contrariant, non, mais contrarié peut-être par le monde tel qu'il est, au point d'avoir voulu quelquefois suicidairement s'enfuir, et à nouveau du côté des herbes et des arbres, vers le canal « qu'il regarde d'un drôle d'œil » :

Mais j'aurais mieux aimé le savoir tout seul dans un coin bien tranquille,
comme quand il décampait vers le fond du jardin, poussant parfois si loin qu'un jour il a fallu que les gendarmes s'en mêlent non sans psychologie : allons, mon lieutenant.

Mais le voici maintenant enfermé dans la terre du cimetière, dans le tombeau qu'a fait élever la mère, tombeau cimenté, poli, bouché, définitivement forclos, qui n'est plus, pour le fils visiteur, qu'un miroir à nuages (nuages où l'on reconnaîtra plus tard, il est vrai, des sortes de cousins imaginaires de l'herbe) :

Doucement les nuages passent à l'envers dans cette éclatante carrosserie
 et comme de l'intérieur en astiquent le miroir. En m'y penchant
 pour voir la tête que fait ici ma tête, je note
 que ma mère prévoyante y a déjà fait graver son nom.
 On pourrait ajouter : *complet* (...)

Complet : il n'y a plus de place, tout fils est un expulsé, une personne déplacée, car pour lui la nostalgie de son commencement ne se sépare pas de l'espace interdit de la mort, de la mort parentale. Ou bien c'est, inversement, comme si un risque sépulcral ne cessait jamais de planer sur la curiosité de l'origine. Ce vertige, où naissance et mort s'impliquent en tout cas irrésistiblement (il s'indique ici ironiquement en un effet de miroir, et de langage, avec cette tête regardant quelle tête elle peut bien faire...), nous comprenons qu'il sera dévolu à l'écriture, à l'écriture de poésie de l'approcher, de le mimer peut-être, et cela à travers la faveur métaphorique d'une matière élue :

[...] Avec la mauvaise herbe,
 J'irai Dieu sait où les rejoindre, un jour, par les talus.

« Mauvaise », l'herbe ici, parce que infidèle, nomade, hasardeuse : capable donc de figurer les fuites, surprises, détours (qu'ils soient d'ordre sensoriel, intellectuel, ou textuel) grâce auxquels oublier et retrouver le lieu, originel, mortel, d'où tout le mouvement du livre était parti.

Car ces poèmes, entamés sur l'image du père mort, se terminent sur celle du livre-tombeau, destiné à recouvrir et comme à inhumer son propre auteur, puis à l'ouvrir sur l'appel d'un autre volume funéraire encore, et cela sans fin, ou du moins jusqu'au seul terme d'un fonctionnement biologique... L'œuvre avance ainsi de mort en mort, de naissance en naissance, de talus en talus, à travers de multiples stations, ou intercessions herbeuses : à nous de les reconnaître d'un peu près, de ruminer à notre manière, si l'on veut, les saveurs, valeurs, du texte-herbe.

Et la première, la plus évidente, d'ordre évidemment voluptueux. L'herbe s'y inscrit dans un décor, ici très familier, marqué par la présence d'un désir enfantin à la fois tactile et visuel : une rivière calme et sinueuse dont l'eau, attirante, mais inquiétante aussi peut-être, se recouvre de feuillages ; des pêcheurs, des poissons épars qui sont, de par leur forme, comme les clefs de ce mystère (et les produits aussi : ils en sortent, mais on ne sait, malgré tout leur éclat, quelle serrure ils y ouvrent) ; et surtout une prairie en pente, presque un talus déjà où, cédant à ce mouvement de *déboulé*, ou de *dévalé* qui entraîne si souvent chez Réda vision et écriture, il n'y aurait qu'à se laisser glisser, à demi conscient, vers la profondeur invitante :

Ou bien on allait à la pêche, pour manger des haricots verts en salade dans de la vaisselle d'aluminium, sous ces arbres encore plus beaux de s'appeler des charmes. Palpitante d'éclats, de reflets, d'obscurités, hâtive ou paresseuse, la Meurthe remuait doucement dans les feuillages comme une femme qui se déshabille. On voulait tout saisir. Les ailettes rejetées dans l'herbe y luisaient comme des clefs vivantes, et un éboulement insensible et tendre nous emportait.

Plaisir reconnu et assumé de l'homophonie : le charme de l'instant, sa puissance magique se fixent dans le nom de l'arbre qui recouvre et consacre la scène de cette séduction. Car après l'attrait du plaisir alimentaire, encore retenu et comme distancé par le réalisme humoristique (les haricots verts dans les plats d'aluminium), la métaphore du déshabillage impose une vision beaucoup plus franchement sexuelle. La nudité de cette eau-mère, dont le nom suggère peut-être quelque lointain danger (mère, meurtre, Meurthe...), continue pourtant à se dissimuler, et cela par le mouvement même qui métaphoriquement l'avoue ou la dévoile : ce rideau vivant et palpitant d'un jour disséminé parmi les arbres. Reste le désir, brutal, de *tout saisir*, et l'emportement, vers on ne sait quoi, de l'ébriété herbeuse.

Mais juste au moment où cet entraînement va s'accomplir, quelque chose change et en modifie le cours. Le texte, de « prose » qu'il se présentait jusqu'ici, prend maintenant les allures, graphiques, rythmiques, musicales, de la « poésie » :

Naviguant sur la folle avoine avec la barrière du pré,
 Vers la canonnrière d'un toit qui fume en plein été
 (Pourquoi y a-t-il toujours un vieux pneu perché dans les saules?)
 Ou bien sombrant avec un doigt de soleil à l'épaule
 Sous le clapotement des voix des femmes, des pêcheurs, parmi
 Le doux désordre des oiseaux et les colonnes de fourmis
 En marche vers leurs Zimbabwés par des brousses d'éteule,
 on finissait par s'abandonner à ce flot glissant [...]

Que se passe-t-il ici? Sans doute un changement d'orientation dans la poussée même du désir. Outre le fait que celui-ci localise désormais très exactement son paysage (avec des attaches comme le *sur*, *sous*, *dans*, *vers* réitérés en des lieux prosodiquement stratégiques), il semble bien aussi convertir le sens de son urgence, le faisant passer d'une fascination par le profond, ou l'en dessous (ou

l' « autre côté », dit un peu plus loin Réda), à la facilité horizontale d'un trajet glissé, d'une navigation, ou d'un voyage. Et c'est, mariée à l'eau, l'herbe encore, avoine ou « brousse d'éteule » (celle-ci orientée vers un Zimbabwe à la double étrangeté géographique et musicale), c'est elle qui soutient ou permet comme matériellement ce changement.

Mais, surtout, les valeurs amoureuses qui s'étaient fixées sur un certain paysage obsessionnel s'investissent, beaucoup plus qu'elles ne l'avaient fait jusqu'ici, sur les mots eux-mêmes, sur le langage chargé d'en dire l'attirance. Une sorte de détournement, ou de sublimation, intervient alors, avec l'ouverture d'une nouvelle voix, avec l'alternance, en vagues régulières, de ces longs vers de quatorze et seize syllabes (on y retrouve peut-être les palpitations, les remuements trop corporels de tout à l'heure), avec, surtout, la moire subtile des sonorités, ses « éclats » et « reflets », fondée par exemple sur le jeu à demi réglé des rimes et assonances : ainsi la ligne sonore qui va de *plein été* à *saules, épaule, clapotement, éteule* tourne peut-être autour d'un *talus* non dit ; et *barrière du pré, sombre, brousse* monnaient, par le son et le sens, une herbe encore imprononcée. La modification langagière répond ainsi à un changement de cap du désir même. La parole poétique écarte celui-ci des dangers d'une ivresse ou d'une fascination trop primitives ; elle n'évoque le naufrage que sauvé par un « doigt de soleil à l'épaule », la folie de l'avoine que maintenue par la barrière du pré ; les éléments trop ouvertement érotiques elle les transforme en quasi-symboles, dont elle admet le statut obsessionnel, tout en refusant d'en élucider nettement le sens (ainsi cette cheminée-canon, ou ce vieux pneu, en effet répétitif chez Réda, dont on s'étonne, ou ne s'étonne pas, qu'il soit toujours perché dans les saules...). Conjurant ainsi, tout en le reproduisant d'une autre façon, le vertige premier

de « l'éboulement insensible et tendre », elle inaugure une sorte de procession contrôlée dans la substance de l'ici, dans « l'épaisseur même de la vie qui n'est que présence chaude et mouvement » : mais cette immanence s'avère celle du langage aussi, dans son activité proprement rythmique et littérale, avec son allure toute singulière, son cours chaloupé, amoureux, ou clapotant.

A ce paysage, il a pourtant jusqu'ici manqué un acteur essentiel, celui qu'on était dès l'abord allé visiter au cimetière : pas de père, encore, sur les rives de la Meurthe, ni dans son complexe décor de séduction. Sa figure surgit pourtant tout à la fin d'*Une enfance illustrée* (c'est le titre des pages dont on a commenté quelques fragments), attachée elle aussi au motif clef de l'herbe, mais dans une position et avec des fonctions bien différentes.

Vers la mère, en effet, l'épaisseur aquatico-herbeuse se chargeait imaginativement de conduire, par sa pente d'abord, puis par une sorte de ductilité, de tendresse devenue horizontale : mais le père elle le recouvre au contraire, elle l'enfouit en elle, tout comme au cimetière, sans autre recours dès lors que celui d'une mémoire indirecte et douloureuse. Car c'est bien une figure paternelle, débonnaire certes, mais glorieuse et militaire, qu'illustre ce soldat de plomb représentant le Maréchal Joffre, et qui fut un jour perdu, un dimanche, sur les bords de la rivière :

J'offre au néant du temps qui passe le tribut
De ce Maréchal Joffre au ventre débonnaire,
Perdu noir et rouge dans l'herbe un soir où le tonnerre
Nous avait en hâte chassés vers la gare. Au début
Je fus inconsolable : il était sans escorte –
Que peut un maréchal de plomb égaré dans un champ?

Qu'a-t-il donc à offrir, ce Joffre, – pour prolonger le jeu ouvert par le nom propre, – d'autre que sa solitude, que le vide de sa virilité (car le bon ventre trompe, et le creux

castré des soldats de plomb est l'un des thèmes d'*Une enfance illustrée*), que l'angoisse même de sa perte, ici liée à la blessure d'un tonnerre? Introuvable, herbeusement forclos, dans le temps comme dans l'espace, il ne peut faire cadeau que de son manque. Face à la présence maternelle, diffuse et presque infinie, il se donne, lui, comme le héros d'une mémoire impossible, le fantôme d'une guerre toujours passée, mais celui aussi dont le retrait, quelquefois devenu retour, obsède avec la force la plus lourde et la plus déchirante :

Et je le recherchai longtemps de dimanche en
Dimanche. Maintenant la vie est de plus en plus courte,
Et je suis loin dans un pays où nous nous dépeuplons,
Ô mémoire. Mais je revois encore l'étendue
Refermée à jamais sur ce morceau de plomb
Qui me poursuit en rêve ainsi qu'une balle perdue.

Belle concentration imaginaire : le père, petit maréchal de plomb égaré, revient et blesse, du fond de l'herbe-mémoire, comme le morceau de métal qu'il est resté. Balle perdue, certes, mais en pleine cible. L'image de la perte commande ainsi doublement celle du retour; et l'absence, grâce au travail du « rêve », et des mots, se renverse en la densité la plus lancinante.

Voici maintenant une autre scène qui, malgré sa situation beaucoup plus tardive, ne paraît pas sans rapport avec celle des dimanches d'enfance sur les bords de la Meurthe. C'est qu'elle retrouve un décor peu varié : un enchantement estival, un talus d'herbe où rêve, écrit (déjà), et regarde, un peu indiscretement, un jeune spectateur; au fond du val devenu tranchée non pas une rivière, mais une voie ferrée, ce qui chez Réda est presque la même chose. Car si « les rivières sont des pensées », « les

rails ont quelque chose d'actif, de consolant comme les liquides ». D'où leur aptitude commune à l'accueil des fantasmes et à leur sublimation. Dans les lignes suivantes on repérera ainsi sans mal l'un d'eux, parmi les plus connus : il semble bien que les deux acteurs, cette fois réunis, du drame parental s'y livrent, sous le déguisement de deux monstres mécaniques, à une jonction aussi exaltante que mortelle :

Par force, pourtant, je m'abandonnai alors en païen à de longues vacances paradisiaques, dans un jardin qui s'étirait et m'entêtait comme une tendre fumée végétale entre la Seine et le chemin de fer. En permanence, une machine sous pression tenait le silence anormal des heures en haleine sur ce talus, où (m'expulsant en un clin d'œil de mes propres ruminations attelées, de strophe en strophe, sur les rails de l'alexandrin) elle finit par exploser en sifflements d'enfer sous les obus de deux *Lightnings* en maraude : *sub umbra alarum tuarum protege nos* – je me retrouvai tapi dans l'herbe, au bord d'un trou.

Ce trou, où il n'y a plus rien à voir, parce qu'il aveugle, inutile d'en gloser trop précisément la fascination. Plus intéressant peut-être de noter, à partir de la scène archaïque de violence, la greffe possible de deux lignes de rêverie qui vont traverser de la manière la plus heureuse toute la poésie de Réda : la ferroviaire, la musicale.

La ferroviaire : car si le rail remplace ou prolonge la rivière, s'il en accélère, en démultiplie presque à l'infini, un infini horizontal, la capacité de dépaysement (mais aussi de rapatriement), c'est presque toujours avec l'appui maintenu de l'herbe. Rapport, souvent, de voisinage : à la sortie des grandes gares, par exemple, « aux naissances des bifurcations les remblais enserrent des tranchées, où protestent de la mauvaise herbe et des buissons sournois. Les atteindre doit être pénible, qui plus est défendu, mais un homme obscurci parfois réussit à s'y étendre, dormant les yeux ouverts tandis que cogne à

n'en plus finir la fonte contre l'acier des ressorts ». Se redisent dans ces lignes admirables la violence originelle, l'acuité du rêve éveillé, le climat d'étrangeté et de transgression lié à tout ce qui pousse et ce qui roule : la tonalité s'en fait entendre, en particulier, à travers les mailons d'une chaîne phonicosémique en *r* et *s*, qui d'enserrent à *sournois*, *obscurci*, *réussit*, *ressort*, avec mainte autre liaison plus éparsée, va de la constriction jusqu'à la secousse finale et révoltée. Mais souvent l'herbe se lie au rail de manière plus naïve, moins onirique, en envahissant tel bout de quai ou en gagnant sur telle voie abandonnée. On ne peut alors s'empêcher de penser qu'une association si fréquente se fonde sur quelque parenté qualitative entre les deux éléments liés : rail et herbe, ou plus précisément brin d'herbe, ne relèvent-ils pas ici d'une même essence commune, ou combinaison d'essences, qui regrouperait, par exemple, linéarité, raideur, acuité, brio ? Réda pourra évoquer ainsi « épis de rails » et « taillis d'aiguillages ». C'est peut-être d'ailleurs ce mot même d'*aiguillages* qui provoque la rêverie la plus active : car il amène avec lui le motif de la pointe, celui de la bifurcation, celui encore de l'entrelacement multiple et dynamique, de quoi réunir rails et herbes sous un seul schème d'euphorie complexe, le réseau.

Quant à la musique, il s'agit bien sûr de la musique de jazz dont Jacques Réda est aujourd'hui l'un des plus aigus commentateurs. Or sa base rythmique, il nous le suggère du moins non sans nuances, a quelque chose à voir peut-être avec le bruit des trains emportés sur les rails et le souffle à vapeur des anciennes locomotives (dans la scène du bombardement on se souvient que l'une d'elles restait *sous pression*, et tenait le silence *en haleine*...) Telle serait l'origine du *swing*, dont Réda a donné plusieurs définitions mémorables, ce « *swing profond de l'instant* » : une sorte de syncope allègre, d'apnée, où la respiration se

creuserait par une pratique contrôlée de son arrêt, ou du moins de son retard, une alternance inégale, mais régulière, de tension et de détente qui se transmettrait depuis les boogies et les vapeurs ferroviaires, – et derrière elle, peut-être à partir d'une respiration humaine, pulsionnelle – jusqu'au développement musical, et au mouvement d'une certaine poésie. Ainsi se recouperaient et s'appelleraient les unes les autres, issues d'un même événement archaïque, diverses lignes de dénouements heureux : la danse des rails et des aiguillages, le lacis plus lent des herbes, le battement des roues de train, l'haleine des locomotives, le swing des riffs et des poèmes.

Mais revenons à la scène première, et à ses lieux élus : il en existe chez Réda une version plus particulièrement urbaine, élaborée surtout dans le recueil *Les ruines de Paris*. C'est celle du chantier abandonné, du terrain vague où l'on a détruit et pas encore reconstruit : étendue peuplée d'un bric-à-brac d'objets sans usage, de machines inquiétantes, mais recouvertes, encore, d'une végétation têtue :

Ce que l'on voit par les fentes saisissantes des palissades ne change jamais : c'est l'ortie impériale des noirs renforcements de l'enfance, mais aussi la pelleteuse géante et jaune d'or en travers du ciel, comme une drague expédiée par une vague sur des rochers.

Toujours le même drame, dont le caractère inchangé, donc structural et nécessaire, se marque très nettement ici. Il y a encore l'enfance, l'enfance refoulée, *renfoncée* dans les noirceurs de la mémoire, puis le trou *saisissant*, happant, captivant, où le passant succombe à la tentation du voir ; puis la montée glorieuse de l'ortie, piquante, vul-

nérante, insolemment libidinale; enfin la trace, le souvenir d'une catastrophe gigantesque en forme de viol raté (la pelleteuse en travers du ciel), d'emportement (la drague expédiée), et d'échouage (sur les rochers). Pelle-teuse-drague sans doute équivalente à la locomotive éclatée de tout à l'heure.

Le terrain vague ressasse donc sans fin les mêmes émotions, que le texte à son tour aime à réarticuler : « toujours dans la vieille herbe amère et qui s'acharne, le même brodequin, le même espoir quand à travers les trous des palissades je n'aperçois au bout d'esplanades de décombres que le même vieux mur ». Le charme des décombres tient ainsi à la double note d'espoir et d'amertume que leur horizon le plus buté réussit à entretenir en nous. Quelque chose autrefois y a été brisé, mais il se peut que cette cassure, si nous en respectons la trace, libère des virtualités inattendues d'imagination et de désir. Sur fond de désastre une bonne nouvelle s'y dessine quelquefois, avec l'aide d'un rayon de soleil par exemple : « Cette clarté frappe exactement comme l'annonce d'une nouvelle. Nouvelle d'amour, nouvelle de mort, mais qui fait lever des émotions brillant dans l'effroi de l'herbe, des ferrailles, du ciment... » Évangile ambigu de la ruine, que le monde des chemins de fer, là encore, parvient à faire surgir mieux qu'aucun autre : ainsi dans l'ancienne gare de la Petite Ceinture (l'un des hauts lieux, celle-ci, de la rêverie vagabonde chez Réda) dont le décor tout résiduel, « un espace, des rails, des foudres, des wagons », « à la fois (le) désole et (le) relance vers l'inattendu ». Il arrive même que ce mélange paradoxal de mélancolie et d'exaltation, cette « relancée » vers la surprise à partir d'un moment dépressif premier, se fabriquent à la fois dans la rêverie des objets perçus et dans la matière des mots chargés de les nommer : « J'aime les rails, les ferrailles, la rouille quand par-dessus

l'espace inaltérable saute et s'accroît. » Un passage immédiat s'opère ici, sur le grand tapis roulant des vibrantes depuis le débris jusqu'à l'ampleur vivante, au bond dans l'inaltérable : tout ce que réalise aussi, mais de façon plus lente, plus humble, la montée unanime de l'herbe.

Ajoutons que, dans *Les ruines de Paris*, le terrain vague va jusqu'à s'inventer une théorie, et à réclamer, même, un manifeste, puisque Réda se propose « d'y créer l'Union pour la Préservation des Terrains Vagues, l'U.P.T.V. » Cette société quasi secrète (mais tout lecteur de cette œuvre en devient aussitôt l'affidé) viserait à protéger l'intervalle temporel qui s'installe parfois, dans certains quartiers des grandes villes entre « l'écrasement créé par les bulldozers et la création des résidences ». Pendant ce temps, « à travers les barrières qui se déchaussent » (toujours le plaisir de l'épiement) « on voit la végétation vigoureuse des ruines qui recroît ». Mais ce qu'il faut reconnaître dans ce trouble hiatus d'espace et de temps, c'est une étendue d'abord mentale : « le terrain vague se déplace d'abord entre ces interstices, comme un plan de méditation. La leçon tient dans sa seule présence de sauvagerie maussade. Terrain vague de l'âme et Dieu sait ce qui peut s'y produire, s'y glisser en fait d'ingénus poètes et de criminels ». Le paysage s'avoue très nettement ici comme une dimension psychique, et sans doute pulsionnelle. Sa sauvagerie *maussade*, c'est-à-dire ni vraiment disciplinée ni complètement libérée, autorise aussi bien la violence que la sublimation, le crime que la poésie; elle nourrit à égalité « l'obscur espoir » et la « solitude » « l'effroi de la mort ». De telles déclarations devraient-elles être interprétées en termes métaphysiques? La poésie de Réda, du moins dans ses premiers recueils, y engage quelquefois. Mais j'ai choisi ici de la lire dans les perspectives, plus humbles, du désir. Le terrain vague y a pour premier attrait d'être vague juste-

ment, de ne rien fixer dans les certitudes d'un présent, de tout mettre en mémoire, ou en attente : parce que foncièrement désaffecté, il encourage toutes les aventures de l'affect.

Il y a donc souvent ici une liaison de l'herbe et de la ruine : et même une complicité, d'ordre symptomatique. Car l'herbe recouvre ce qu'il faut cacher, peut-être ce que Ramuz nommait « l'intensité de l'en dessous », tout en le manifestant, en le laissant parler d'une certaine manière en elle. Elle a par exemple valeur d'effacement, d'oubli, mais quelle fraîcheur elle prête aussi au souvenir, toujours en elle reverdi, de l'oublié... C'est pourquoi elle peut s'offrir comme un lieu de suffisance : nappe de verdure calmement étalée au-dessus et au-dessous de gouffres dangereux, temps ou espace, pour procurer au promeneur, ou au rêveur la paix d'une sorte de soutien. Ainsi à Delphes un vieil exemple de grammaire grecque (*Il y a de l'herbe pour s'asseoir*) revient à la mémoire de Réda et s'applique au paysage comme une réassurance. Dans ce monde où le centre a été perdu, et où il faut se résigner à vagabonder un peu cahotiquement dans les faubourgs de l'être, l'*omphalos* delphien fournit déjà le point d'attache, au moins, d'une nostalgie focale, et l'herbe qui recouvre le champ de ruines nous devient le tapis où fonder ne serait-ce que notre méditation du rien. « Ici du moins, au-dessus des ruines, il y avait de l'herbe, tout comme au temps de Platon. » Platon : source de l'exemple grammatical plus haut cité, mais grande autorité surtout, figure d'origine, où la pensée prend appui et repos (à quoi serviraient, sinon, grammairiens et philosophes?). Autrefois, déjà, au début des choses, ou de notre pensée des choses, il y avait ici de l'herbe, et des

mots, ordonnés en règle de syntaxe, pour dire qu'il était, qu'il est permis de s'y asseoir, et de le dire. Un phénoménologue reconnaîtrait ainsi sans doute dans l'herbe un être-pour-s'asseoir : un espace pour le pique-nique, le déjeuner (et sa peinture), la métaphysique, ou, avec un peu moins de paresse, le football, ou d'autres exercices plus complexes encore. Ainsi à Pise sur « le billard d'herbe où la Tour exécute son merveilleux carambolage ». Fausse ruine, la Tour met en effet en mouvement autour d'elle, comme un ballet de boules blanches, l'ensemble des monuments parsemés sur le Campo Santo. Tout cela rendu ludiquement possible par le charme de l'assise herbeuse.

Cette assise, ne la croyons pas pelliculaire : elle possède un velours, doté d'une épaisseur propre, dont il est possible de jouir sans crainte de perte ni d'enfouissement. On pourra s'enfoncer à demi en lui, ou mieux encore peut-être et inversement, l'enfoncer en soi, se l'incorporer. Car l'*herbe*, ne serait-ce que par la force implicite de sa musique littéraire, se *broute* aussi, et c'est bien ce que Jacques Réda se risque un jour à faire, dans le gras d'un pré normand. Il en résulte quelques lignes à la fois gourmandes et rigoureuses, merveilleusement régressives aussi, où se poursuit, dans une matière de ce point de vue peu fréquentée, une véritable exploration du goût. Avec son moteur d'abord, où la pulsion s'enveloppe d'une attitude très expérimentale :

D'ailleurs je veux me montrer sincère : ce matin même, pour me rendre compte, je me suis enhardi à brouter. Il s'agissait en vérité d'une herbe appétissante, fine, dense et drue comme il en pousse dans un vent plein d'iode et de sel, et j'obéissais autant à une brusque impulsion qu'à ce souci d'expérience.

JEAN-PIERRE RICHARD

L'ÉTAT DES CHOSES

Études sur huit écrivains d'aujourd'hui

L'état des choses : ce n'est pas, bien sûr, celui dans lequel se trouve la littérature d'aujourd'hui. Jean-Pierre Richard ne commente ici que huit œuvres particulières, celles de Réda, Quignard, Macé, Michon, Bergounioux, Djian, Trassard, Chaillou, parmi d'autres qui auraient pu aussi bien le retenir. Comment justifier ce choix ? Par le seul caprice d'un goût, les hasards d'une rencontre, la montée d'une curiosité ou d'une émotion au cours d'un épisode de lecture. Par le sentiment peut-être également, obscur, peu élucidable, que se rencontrait chez tous ces auteurs, aussi différents fussent-ils, la pression d'une certaine urgence : à situer dans un désir, ou une pensée, ou un sentir, une forme d'écriture.

Pourquoi, dès lors, *L'état des choses* ? Parce que Jean-Pierre Richard avait décidé de lire ces huit œuvres, comme d'autres avant elles, plus classiques, à partir des préférences charnelles, de l'ordre sensoriel qu'elles lui paraissaient manifester.

Il s'agira donc ici d'un livre de lecture, mais aussi peut-être d'un cahier de dessin, avec l'esquisse de quelques paysages. Dans une œuvre littéraire, il semble aujourd'hui que les choses montrent, mais ne disent pas. Commenter, dès lors, ce ne serait pas trahir leur laconisme, vouloir dire à leur place ce qu'elles auraient pour vertu, peut-être pour bonheur, de taire, ce serait, au contraire, continuer à montrer, montrer une deuxième fois ce qu'elles montrent, mais le faire un peu différemment, dans un autre ordre. Ce serait aussi désigner, à un autre niveau, le fait qu'il existe aujourd'hui un certain nombre d'œuvres séduisantes, actives, dignes d'être lues et méditées. Celles dont Jean-Pierre Richard parle, et d'autres. La critique a bien, en pareils cas, valeur de reconnaissance.

Jean-Pierre Richard est notamment l'auteur de Littérature et sensation, de Onze études sur la Poésie moderne, de Proust et le monde sensible et de Microlectures.



9 782070 719136



90-III A 71913

ISBN 2-07-071913-8

98 FF tc

Extrait de la publication