ESPACES DE LA PRÉSENCE ET DE L'ABSENCE : UN ÉCHO MALLARMÉEN DANS *L'INAUGURATION DE LA SALLE DES VENTS* DE RENAUD CAMUS

Chiara FALANGOLA, Université de la Colombie britannique

Résumé

Cet article étudie les échos de l'intertexte du *Tombeau de Verlaine* dans *L'Inauguration de la salle des Vents* (2003) de l'auteur français Renaud Camus. Après un aperçu des résonances mallarméennes au niveau des espaces textuels du roman, une analyse de la poétique absence-présence se fraie un passage à travers ce roman complexe et poétique, qui, sur un ton élégiaque, écrit le récit de la perte et de la mémoire.

L'Inauguration de la salle des Vents est un roman où des événements de la biographie de l'écrivain Renaud Camus sont fictionnalisés par l'arrangement formel et stylistique imposé par des contraintes d'écriture : en deux parties, douze lignes de récit sont racontées en onze styles différents et, dans chacune des parties, chaque combinaison de récit et style n'est répétée qu'une seule fois et n'a qu'une seule phrase, qui peut varier de quelques mots jusqu'à plusieurs pages. Ces contraintes constituent le squelette structural du roman et décident de la fragmentation foncière : la formule « 12 fois 11, puis 11 fois 12 : 264 paragraphes »¹ ne permet pas à la narration de se développer dans un style et un récit uniques, d'un seul souffle. L'effet syncopé de la rupture entre les blocs narratifs se marie avec une rhétorique de la réticence et du 'sur le bout de la langue', en créant une tension textuelle entre dit et non-dit, entre présence et absence le long du roman².

Cette étude propose un aperçu d'une telle écriture en tant qu'écriture d'un roman tombeau qui, à travers deux espaces textuels emblématiques et complémentaires – la chambre à Naxos et la salle des Vents –, vacille entre présence et absence et nous dit « l'être qui est toujours combiné avec le disparaître, la figure de la mort-vie, la présence toute transie d'absence » (Houppermans 128). Notamment, je discuterai l'enjeu de ces deux espaces, dans l'économie de ce roman-tombeau, en tant que monument funéraire et littéraire du défunt Rodolfo, ancien ami du narrateur, dont la mort par le sida restera indicible. Pour ce faire, j'analyserai l'intertexte mallarméen du *Tombeau* de Verlaine : tout d'abord, du point de vue de l'hypotexte, et ensuite du point de vue de l'hypertexte, le texte où s'opère l'écriture seconde³. Ensuite, j'aborderai

l'écriture de l'absence dans l'espace textuel de la salle des Vents ; finalement, je traiterai de la figuration de la présence dans l'élévation à image de la chambre à Naxos.

Le Tombeau de Verlaine

L'intertexte mallarméen du *Tombeau* de Verlaine est introduit par le bloc narratif titré *Le ruisseau calomnié* (204-07)⁴, combinaison du style no. 4, le « sans ponctuation » (ISV 111), et de la ligne thématique no. 2, « souvenirs de la vie avec E. [Rodolfo] (voyages, la truite, la chambre à Naxos, la statue gisante, les plaques du service des eaux de Toledo) » (ISV 289). À partir de ces pages-là, l'intertexte n'abandonne plus la narration et, tout au long de la deuxième partie du roman, le « peu profond ruisseau » revient en *leitmotiv*⁵. Déjà la citation, titre du passage, évoque les images de l'hypotexte et suffit à créer un réseau de résonances intertextuelles avec le roman de Camus. Une analyse des résonances sémantiques du *Tombeau* en son entier et une mise en rapport avec le but commémoratif jettera une lumière nouvelle sur les enjeux d'une telle réécriture chez Renaud Camus. Dans le quatrain d'ouverture du poème est évoqué un sens de mobilité et une négation de l'état immobile et endeillé de la mort : « Le noir roc courroucé que la bise le roule / Ne s'arrêtera ni sous de pieuses mains / Tâtant sa ressemblance avec les maux humains / Comme pour en bénir quelque funeste moule » (Mallarmé 39). À travers l'image du vent, qui emporte le tombeau nonobstant sa lourdeur, Mallarmé rend Verlaine à son inclination à la fuite et à sa nature maudite, rebelle : à travers l'expédient poétique du vent, le poète arrache le « roc courroucé » à sa destinée de noire immobilité ou de « moule » à pleurer. Comme Verlaine, Rodolfo est tout à fait marqué par l'errance, par le voyage. En effet, la *dramatis persona* que le narrateur a choisie pour lui est justement « le Voyageur » (95), mais rien ne semble alléger la fatalité d'une « moule » symbolisant les « maux humains » et l'« hasard funeste ». Dans le passage intitulé *Qu'ouvrir montra la mort* (écrit dans le style no. 11, le sybillin), le narrateur décrit l'instant où, rendu au Brésil, il revoit « le Voyageur » en stade terminal du sida⁶ : « Qu'ouvrir montra la mort, ici, d'un trait non sans pustule, et creuse qu'un baiser n'hésita pas à rompre, car il fallait tuer (à même ce palier) le temps qui l'eût permis et dont je (moi non plus) ne serait pas revenu plus que lui » (ISV 20). En ouvrant la porte, le narrateur trouve un visage de mort, ravagé par des pustules, une moule des « maux humains ». Ce moment hante l'écriture et revient sous forme de balbutiement et de non-dit de la maladie : « une porte entrebâillée un visage défait décomposé par la par le chante-moi ta chanson ne prononce pas le visage » (ISV

296). Comme l'a montré Sarkonak⁷, l'impossibilité de dire le tragique de la maladie passe par une poétique du presque-dit et les trous de la phrase pourrait être remplis ainsi : le « visage défait décomposé par la [maladie] par le [sida] ».

Dans le deuxième quatrain, le chant des oiseaux au cimetière, amplifierait le deuil et risquerait d'offusquer le souvenir du défunt, si aussitôt ne rayonnait l'astre de la gloire : « Ici presque toujours si le ramier roucoule / Cet immatériel deuil opprime de maints / Nubiles plis l'astre mûri des lendemains / Dont un scintillement argentera la foule » (Mallarmé 39). Chez Camus, la présence de cette réminiscence littéraire est renversée. Le soleil n'est pas un symbole de gloire et il n'est jamais perçu dans son mouvement ascensionnel :

on n'entend rien un grand silence affleure du paysage monte de la campagne avec la lumière se précipite lui aussi s'engouffre précipite se jette par les fenêtres mais en sens inverse mais vers l'intérieur avec la lumière en même temps que la on n'entend rien d'autre que la lumière et le chant des oiseaux comme le jour de l'enterrement de C. (ISV 83)

En fait, dans *L'Inauguration*, à l'exception de la chambre à Naxos, la lumière reste figée dans sa propre chute, dans un mouvement de dérobée vers le bas. L'« immatériel deuil » des oiseaux, « le jour de l'enterrement de C. » (un autre ami du narrateur mort du sida), revient plusieurs fois dans le roman en tant que « kaddish aux oiseaux » (37) remplaçant l'éloge funèbre du défunt. Enfin, les tercets conclusifs sont marqués par un air de familiarité joyeuse : « Qui cherche, parcourant le solitaire bond / Tantôt extérieur de notre vagabond - / Verlaine ? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine // À ne surprendre que naïvement d'accord / La lèvre sans y boire ou tarir son haleine / Un peu profond ruisseau calomnié la mort » (Mallarmé 39).

En dédramatisant la mort de Verlaine, Mallarmé en allège le deuil et lui épargne la prison immobile de son tombeau comme si Verlaine, dans la mort, poursuivait son destin bohémien. L'horreur de la mort est également soulagée par l'image du poète qui « naïvement » feigne de mourir et ne boit pas l'eau du Styx. L'horreur de la mort est encore soulagée par la négation d'une profondeur abyssale du « ruisseau », à tort « calomnié ». Chez Camus, au contraire, la réécriture du « peu profond ruisseau » ne semble pas atteindre la légèreté du sonnet mallarméen. La vérité et l'horreur de la mort par sida restent imprononçables. Et même, la récurrence de « ce peu profond ruisseau » devient la véritable périphrase de l'innommable mort. Une mort, « qui n'ose pas dire son nom » (ISV 305), qui s'insinue ainsi en creux, insensiblement, entre les phrases, dans les marges des pages, comme un ruissellement des échos sémantiques :

[D]e faire usage à colmater les brèches, boucher les trous, rectifier le cours du ruisseau prétendu et le rappeler lui tout pareil à eux, ni plus ni moins, égal en cet espace, ce volume, ces pages, dans l'équilibre de ce verbe enseigné par le deuil à retenir son souffle. (283-4)

En abordant ainsi l'intertexte du point de vue de l'hypertexte, on peut comprendre le véritable enjeu de la réécriture. Le « ruisseau calomnié » devient l'antonomase même de la mort et participe à la poétique de l'indicibilité sous-entendue à tout le roman. L'antonomase du « peu profond ruisseau » contribue ainsi à la rhétorique de l'absence et de la présence et devient la jointure où ces deux espaces littéraires se dénouent : le syntagme « le ruisseau calomnié » creuse, par négation, l'espace vide de l'ancienne présence de Rodolfo, mais en figurant l'idée spatiale et mémorielle du tombeau comme pierre mémorielle, le ruisseau indique une présence.

La salle des Vents

Dans le roman, la salle des Vents est un espace d'exposition à l'intérieur du château où le narrateur demeure. Ce lieu coïncide avec le présent de la narration et il est principalement décrit par la marque de l'absence – de l'ancien amant tué par le sida, par la marque de l'attente – du narrateur dans la solitude des jours où il conçoit l'écriture de son livre, et enfin par la chute – du sujet écrivant et de la lumière du couchant. Cette absence et cette chute sont même dédoublées : la salle des Vents est en vérité une sorte de salle mausolée où sont exposées la Carte des Vents et la Barque des Ombres, deux œuvres de « l'Artiste » (94) Marcheschi⁸. À l'entrée de cette salle, figure la dédicace à l'ami de l'artiste, mort du sida. En somme, une salle-tombeau où le défunt, ombre en passage sur le fleuve infernal, trouve les moyens nécessaires pour orienter son voyage dans l'autre monde :

vous entrez à présent, mesdames & messieurs [...] dans la salle où se renouvelle en permanence, grâce au sacrifice de Celui-qui-n'y-parut-pas, le Très-Absent [...] le geste de monter dans cette barque, l'acte de la disparition, l'échange dont procède cette façon unique qu'ont les ombres errantes, vous pouvez le vérifier, regardez autour de vous, ne vous gênez pas mais ne touchez à rien s'il vous plaît, de n'être pas là. (223)

Dans cette salle, le narrateur appréhende l'acte de la disparition, c'est-à-dire la cause qui aura comme effet l'absence, mais, en même temps, à travers les œuvres d'art de Marcheschi, il appréhende le sens de celles-là comme tombeaux, sens qui semble devenir une matrice d'écriture⁹ :

Et de même que l'artiste, en appréhendant le volume et l'espace de cette salle [...] en a fait une sorte de machine à produire contre la mort une énergie qu'elle accumule, concentre et convertit en permanence, de même il faudrait que ces autres pages et cet autre volume parviennent à saisir et à tenir ensemble ces histoires, ces vies, ces visages, ces corps dont plusieurs aujourd'hui ne sont plus mais qui, par on ne sait quel hasard ou volonté du sort, sous l'instance de la chute, de l'absence, de la chute, de la vaine attente, se sont une fois trouvés noués dans une étroite étendue de temps parmi ces parois de vents, d'oracles et de chimères.
(33)

Dans ce passage, le narrateur décrit la Carte des Vents et ce qui est essentiel, c'est cette idée d'interrelation entre les œuvres tombeaux de Marcheschi, la salle des vents comme espace de l'absence et la conception de l'écriture dans cet espace. En particulier, l'écriture semble être prise entre une volonté de présence et de rassemblement et l'instance de la chute et de la dérobée. Aspirant au plein relief du tombeau, la parole bouche les trous de l'absence, mais, en même temps, en creuse d'autres à travers cette poétique de l'effacement marquée par le non-dit et les creux de sens entre les phrases d'une écriture et d'une structure qui se veulent fragmentaires. De plus, deux chutes ultérieures sont mises en cause : celle du scripteur qui meurt dans l'acte d'écriture et la chute de la lumière dans la salle de vents. La chute du scripteur dans l'acte d'écriture est représentée par la chute de la première personne dans le *il* ou les *ils* de la troisième, dans l'impossibilité d'un souvenir autobiographique à dire *je*. En effet, Benveniste, n'a-t-il pas affirmé dans son *Problèmes de linguistique générale* qu'il n'y a que deux pronoms personnels le *je* et le *tu*, l'*il* étant le pronom de la non-personne ? En somme, à travers l'indécidabilité de la troisième personne, « il » se fait le pronom de l'absence et participe à la création de l'espace textuel¹⁰. En outre, la salle des Vents est la pièce où la lumière chute : par les fenêtres elle s'engouffre à l'intérieur de la pièce et donne naissance aux ombres. À l'instar de l'évocation du ruisseau calomnié, la lumière chutant crée un vide et, en creusant par contraste, elle crée la présence-absence des ombres.

La chambre à Naxos

Mais qu'est-ce que Renaud Camus entend par présence ? Dans un passage titré *À quoi se reconnaît la présence*, le narrateur identifie la présence à « ce point de l'espace où pour un quart de seconde tout est juste, rassemblé autour de soi-même, s'habitant tout entier, dans ce léger tremblement » (ISV 223). La chambre à Naxos est une chambre d'hôtel que le narrateur et

Rodolfo ont entraperçue à travers une porte entrebâillée, lors d'un voyage en Grèce, avant la maladie de Rodolfo. Si on se fie au passage susmentionné, ce que les voyageurs ont entraperçu à travers la porte entrebâillée est une présence :

la chambre était louée et même occupée à ce moment-là ne serait-ce justement que par cette petite fille [...] tandis qu'assise sur une chaise de paille elle était penchée en avant la tête baissée dépassant à peine des épaules une jambe en arrière écartée sur la pointe du pied. (30)

Davantage, cette petite fille est, justement, apparue dans un léger tremblement de rideaux soulevés par le vent et dans la justesse d'une pose, d'une attitude immobile figée dans l'espace :

la table et la chaise et l'adolescente et la jambe et les membres écartés et les coudes et l'armoire qu'on ne voit pas ni le lit mais la mer écartelée mais alors comme debout justement écartelée dans les fenêtres entre les rideaux les voilages soulevés dans les quatre lumières. (33)

L'intimité concentrée de la fille semble s'étaler sur une lumière qui remplit l'espace harmonieusement, tandis que l'équilibre des vents qui entrent par trois de ses parois semble trouver son centre dans le mouvement figé de la petite fille. Il y a une phrase à propos de la chambre à Naxos qui me semble répondre au passage où il était question de la capacité de l'écriture à « saisir et tenir ensemble » des visages et des histoires : « la chambre entre les chambres, un formidable concentré d'énergie et d'éternité, le lieu par excellence de la présence, et de la présence à jamais » (46). Alors, la chambre à Naxos figure comme la pièce de la présence de la jeune fille en pose immobile, présence qui trouve en soi-même son propre centre. L'image de la jeune fille est l'image de la capacité à habiter un lieu sans pourtant le creuser : une négation de l'absence et de la chute de l'être. Et cette image nie la chute parce qu'elle ne se dérobe pas, en trouvant son centre, elle trouve un appui.

Mais il y a plus, ce que le narrateur semble avoir entrevu à Naxos n'est pas simplement une chambre : ce que le souvenir en a retenu, c'est l'impression d'un espace idéal, un lieu pur. La contingence de la chambre en soi est dépassée : elle devient figure, image, renvoyant à des significations multiples, dans ce que le narrateur même déclare être une « confiance désespérée dans l'image » (218). D'un côté, comment on vient de l'analyser, elle devient une image qui spatialise la présence, et de l'autre, elle est image d'un Idéal, hors de portée par définition : « parce qu'il leur semblait à cette minute là cette minute essentielle capitale qu'ils avaient touché par la qu'ils avaient entr'aperçu la beauté parfaite » (218). Ainsi, elle étend ses résonances en devenant la forme qui donne expression à la nostalgie et au regret du narrateur : elle est, en effet,

la chambre, « inoubliable » dont « la porte s'étant refermée sur elle selon toute probabilité pour jamais » (213) et « qu'on ne fait plus qu'imaginer avec une fraîche nostalgie sans espoir de retour » (216). À travers cette image l'écriture arrive à donner une forme à la nostalgie à un temps qui n'est plus, temps avec Rodolfo perdu à jamais :

même si le prix à payer, pour toucher à cette justesse intolérable, pour l'entrevoir, la recevoir en nous, nous en nourrir et renforcer, c'est le coup de couteau d'une absence, c'est la dureté de l'herbe au corps qui tombe, c'est la flamme, le peu profond ruisseau – parce que tu es mort à jamais. (223)

Dans ce que le narrateur appelle « une simple image un instantané un moment figé de vérité un pas l'écartement bien marqué des deux jambes » (220) me semble demeurer la capacité d'arrêter le temps ou, mieux, d'en sortir dans un instant de perfection où on *est*, mais que surtout on peut saisir et dire.

L'écriture de *L'Inauguration de la salle des Vents* thématise et inscrit l'absence et l'indicibilité dans une structure à contraintes. En même temps, dans l'écho du genre du *Tombeau* mallarméen, l'écriture arrive à thématiser le contraire même de l'absence et de l'indicibilité, c'est-à-dire, la présence et l'image. Contrairement à la poétique de l'effacement, qui écrit à travers des non-dits et des creux de sens, la chambre à Naxos s'élève jusqu'à la fixité parfaite de l'image. Si le sida, le vrai nom de Rodolfo et le *moi* du sujet écrivant sont imprononçables et ne rejoignent nulle forme ; au contraire, l'impression d'une beauté fugitive, inatteignable, mêlée à la nostalgie et au regret peuvent se dire à travers la spatialisation de la présence figurée par la chambre à Naxos.

Le « tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change » (Mallarmé 38) mallarméen fait écho à ces mots de Camus qui dit « bientôt il sera redevenu lui-même » (ISV 235). L'écriture sanctionne l'existence du Voyageur, sans fioritures et embellissements, en insistant sur le regret et la maladie. Si le *Tombeau* est pour Mallarmé le moyen de glorifier pour l'éternité le nom de Verlaine comme poète, dans *L'Inauguration*, la contrainte et cette confiance désespérée dans l'image permettent à l'indicible de faire surface dans « une remontée perpétuelle du sens » (221) : « le temps n'arrête pas le sens remonte entre les mots une espèce de sens qui rompt les digues submerge le pays » (221).

Ouvrages cités

Camus, Renaud. *L'Inauguration de la salle des Vents*. Paris : Fayard, 2003.

---. « Entre le nombre et la nuit ». *Nocturne*. Jean-Paul Marcheschi. Nantes : P.O.L. et ART 3, 1992. 11-5.

Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Seuil, 1982.

Houppermans, Sjef. *Renaud Camus érographe*. Amsterdam-New York : Rodopi, 2004.

Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes*. Dir. Bertrand Marchal. Paris : Gallimard, La Pléiade, 1998. 39 (pour toute citation du sonnet).

Sarkonak, Ralph. « La présence de l'absence : *L'Inauguration de la Salle des Vents* de Renaud Camus ». *Le roman français de l'extrême contemporain*. Dirs. Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau. Montréal : Nota Bene, 2010. 383-401.

---, dir. *Les Spirales du sens chez Renaud Camus*. Amsterdam-New York : Rodopi, 2009.

Notes

¹ ISV, quatrième de couverture.

² Pour l'analyse du non-dit et du presque dit dans le roman, voir Ralph Sarkonak 2010 ; pour le deuil dans le roman voir les réflexions de Sjef Houppermans dans le chapitre « P.S. », pp. 125-134 ; pour la poétique du sens dans l'œuvre de R. Camus, voir Sarkonak 2009.

³ Cf. Genette.

⁴ Pour une liste des titres des blocs narratifs/paragraphes voir la Table des matières du roman, ISV pp. 337-44.

⁵ ISV, pp. 223, 229, 231, 284, 303.

⁶ Pour les références à cette rencontre dans le *Journal* de l'auteur : Sarkonak 2010, pp. 383-4.

⁷ Cf. Sarkonak 2010.

⁸ Jean-Paul Marcheschi, artiste corse né à Bastia en 1951. Il travaille et habite à Paris. Renaud Camus l'a défini comme étant « son meilleur ami » (1992 : 11).

⁹ Sur le rapport entre l'esthétique de l'œuvre de Marcheschi et *L'Inauguration de la salle des Vents*, voir mon article : « Passages de sens : de l'art de Jean-Paul Marcheschi et de *La Divine Comédie* à *L'Inauguration de la Salle des Vents* de Renaud Camus », à paraître dans les Actes du 1^{er} Congrès International Texte-Image (sept. 2010) de l'Université de Sao Paulo.

¹⁰ « Cette "écriture du désastre" textualise "la chute de la signification" pour en faire un tombeau littéraire consacré à la mémoire des êtres disparus que l'écrivain a connus et chéris. Après une telle catastrophe, le sens se vide de toute logique du récit, de toute chronologie conventionnelle et de la possibilité de faire sens traditionnellement [...] » (Sarkonak 2010: 398).