Tracés de brumes. Cheminements à travers
L'évaporation de l'oncle de Christine Montalbetti

Laura NGUYEN, Université Lumière Lyon 2, France

Milena MOGICA-BOSSARD, Université Lumière Lyon 2, France

& Charlotte LIMONNE, Université Jean Monnet Saint-Étienne, France

D'un point de vue psychologique, apprendre à vivre ne signifierait rien d'autre que passer par une école du flottement. [...] Celui qui a trouvé l'œil du cyclone se désagrège dans une vitalité absolue qui nulle part ne se prend plus aux brutalités des luttes [...]. Il fait de sa vie une expédition dans les régions inexplorées de l'être qui se situent entre la sincérité et le don d'invention.

Jean Attali

Premiers jalons : dans nos bagages

Christine Montalbetti tient à dire qu'elle est née au Havre, et ajoute son année de naissance ; ensuite, plus rien de privé, nous n'aurons que des bribes d'ancêtres et l'évocation d'un frère, glanées dans romans et entretiens, à la manière d'indices disséminés. Secrets et mythologie personnelle sont déjà de la partie. Mais sa production romanesque en dit beaucoup sur elle, de manière détournée, car elle utilise le roman comme un « conservatoire des choses enfouies » (Montalbetti, *En écrivant*, 26), intégrant des souvenirs et des sensations qui lui appartiennent sous le voile de la fiction ou par l'intervention du narrateur à la première personne.

Du côté public, nous pouvons apprendre qu'elle est professeur de littérature française, attachée à Paris VIII, et qu'elle tient à garder séparés écrits théoriques et travail d'écrivain qui forment comme un diptyque : une première décennie de travail scientifique fait pendant à une seconde décennie de littérature publiée chez P.O.L. Cette séparation de précaution n'empêche pas les préoccupations formelles et thématiques d'être présentes dans les deux domaines, et ses réflexions sur la digression, les « homonymes »¹, métalepses, récits à variantes multiples, et autres mises en évidence de la « fabrique » du texte sont autant de pistes pour comprendre ce qui anime son écriture.

Que dire de cette piste corollaire qu'est le Nouveau Roman ? Écoutons l'auteur : si l'imprégnation est certaine, l'influence ou l'imitation ne l'est pas forcément. Écrivant après

ces propositions fortes de déconstruction du récit, grandie avec « l'école du regard », elle dit en tenir compte, mais chercher à partir de ces bases à construire de la narrativité – bien que diluée parmi des digressions et des phrases étirées – et une forme contournée de psychologie des émotions, trahies ou transposées à l'intérieur de paysages ou de petits éléments de détail (insectes, objets). Elle s'affirme aussi à travers des thèmes récurrents : le voyage et la fugue, les liens affectifs (d'amitié puis familiaux), les diverses formes de la mémoire (génétique, légendaire, d'enfance), les lieux et les temps qui sont des seuils, des entre-deux.

Les phrases de Montalbetti, le plus souvent, se déploient de manière fluide afin de donner au lecteur la sensation de pouvoir se lover dans le texte sans effort. La structuration de la phrase est bien présente, mais ne demande pas qu'on la repère : c'est par un laisser-faire, une attention à l'atmosphère générale, que le lecteur s'immerge dans le vocabulaire, le ton, les temps du récit, plus que dans l'avancée de l'action en apparence minimale. Des acmés microcosmiques, de brefs et brusques tournants se chargeront de maintenir l'attention en alerte pour que le cocon ne soit pas trop confortable. L'objectif avoué d'une telle écriture est la création d'une communauté d'expériences entre le lecteur, l'auteur et le personnage principal qui est un centre sensoriel vers lequel convergent les expériences d'écriture et de lecture : « Un personnage, quand il est principal, c'est un point de vue sur le monde, un foyer de sensations – et c'est peut-être pour cette raison qu'il est le plus proche de l'auteur, comme du lecteur [...] » (Montalbetti 24). Ce point focal permet une appréhension picturale originale de l'écriture, mêlant visions et subjectivité.

Revenons un peu en arrière. L'œuvre théorique la plus importante de Christine Montalbetti s'intitule *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*. Or toutes ses productions romanesques se situent dans des espaces qu'elle qualifie d'« exotiques » (y compris à propos de la campagne française), à savoir « en même temps un lieu incompréhensible, inhabitable et fascinant » (Montalbetti et Philippe Brand 126). Avec les notions de voyage et de bibliothèque intérieure, nous voilà parés pour commencer à entrer dans le Japon ancien de *L'Évaporation de l'oncle* : un Japon de rêve, mythique, atemporel, de brumes et de légendes, de montagnes, de cerisiers en fleurs. Présent par touches fragmentaires à travers certains mots du vocabulaire domestique, à travers les noms des personnages, les descriptions des paysages et peut-être aussi à travers les caractéristiques mêmes de l'écriture, le traitement des corps, des images, des temps, ce Japon n'est pas tout à fait un décor mais la couleur même de l'encre utilisée, le tropisme qui modèle l'écriture.

Dans *L'évaporation de l'oncle*, le narrateur nous invite à accompagner le cheminement de Yasu parti en quête de son oncle disparu, « évaporé » comme disent les Japonais de ceux qui partent et changent d'identité, faisant disparaître ce qu'ils étaient auparavant. C'est donc le motif du cheminement que nous avons choisi pour guider vos pas dans les nôtres, au fil d'une enquête parallèle à celle de Yasu, destinée à faire apparaître ce qui dans ce roman est original par rapport au reste des œuvres de Christine Montalbetti, ce que la matière « Japon » apporte de particulier, ce qui se cache derrière la quête de l'oncle : finalement, de quoi l'oncle est-il le nom ?

Le thème des liens familiaux, celui de l'enquête, ainsi que l'aspect de fusion avec l'environnement naturel sont particulièrement forts ici, sans doute plus que dans les romans précédents. Nous traduirons cet aspect par l'analyse du cheminement corporel et spirituel de Yasu. Nous savons également que ce roman a longtemps été en gestation. Il est parfois désigné par les termes « roman japonais », qui correspond aussi à des occurrences des romans d'Haruki Murakami cités dans ses œuvres, comme le sera également Kurosawa. Mais plus que des films, ou qu'une fiction du genre « japonais », le roman, par son aspect pictural, nous rappelle des estampes et le trait du pinceau. Nous poursuivrons alors la trace, le tracé laissé par le cheminement de la plume faisant apparaître creux et pleins, brumes et clairières, secrets et souvenirs. Dans l'idée de réunir le corps de Yasu, vecteur commun à l'auteur et au lecteur, et la sensorialité visuelle, poétique et elliptique du trait de l'auteur, nous vous emmènerons enfin dans les différentes couches de temps qui stratifient le récit, mêlant à la sensation immédiate du chemin parcouru par Yasu les résonances de scènes passées ou rêvées.

Cheminement(s) : quête et enquête.

Voyager, « un exercice de disparition » ?

Partir

Dès le premier seuil que constitue le titre de l'œuvre, *L'évaporation de l'oncle* se pose telle une énigme. De quel oncle parle-t-on ? Que signifie le terme « évaporation » ? Le prologue nous apporte des indices susceptibles de nous fournir des éléments évasifs de réponse.

Aussi loin que la mémoire de Yasu peut remonter, c'était cette présence silencieuse, ce corps plus imposant, aux proportions plus considérables que celui des autres, de ceux qui circulaient quotidiennement dans la maison – la silhouette menue de Sumiko, la belle-mère, et celle du père aussi, bien plus frêle que l'oncle, plus osseux, moins haut de taille, et qui ne donnait pas cette même impression de contenir des pensées à la façon dont la corpulence de

l'oncle paraissait les renfermer, en porter toujours avec soi la somme désordonnée, infatigable. (12)

L'oncle apparaît d'abord comme une « présence silencieuse » dont le silence semble décupler chez l'enfant et ses parents des hypothèses à propos de cet oncle qui avait « cette manière très particulière [...] de se taire » (12). Le silence est « un silence plein, [...] qui se mettait à occuper le premier plan » (13-14) dans les esprits, tandis que son corps « imposant » occupe l'espace de la maison.

C'est aussi un voyageur, souvent absent de cet espace domestique, et dont l'absence est à son tour porteuse d'imaginaire. Tout, chez l'oncle qui arrivait « on ne savait jamais d'où » semble respirer, pour Yasu enfant, quelque chose de mystérieux, de fascinant, d'énigmatique. « Nous ne devons pas oublier », nous rappelle Gaston Bachelard, « qu'il y a une rêverie de l'homme qui marche, une rêverie du chemin » (cité par White 56).

On ne savait jamais d'où l'oncle arrivait. Il tirait la cloison et s'annonçait ; il ôtait ses socques et entraînait avec son barda de voyageur, un barda qui avait dû en voir, du pays, et sur la toile duquel s'était déposée la poussière des chemins, toutes sortes de particules qui appartenaient aux espaces que l'oncle avait traversés et qui étaient venues s'y fixer au hasard des vents. (Montalbetti, *Évaporation*, 12)

Dès le prologue, cet imaginaire du voyage se cristallise en l'oncle, dans son « air très spécial de qui vient de loin, de qui a voyagé longtemps, a vu beaucoup de choses » (17), loin de l'espace confiné de la maison.

C'est, de plus, à travers ce qui semble être le souvenir, la trace laissée par l'oncle dans l'esprit de Yasu, que nous découvrons cet homme. En effet, l'oncle, « un matin, quand tout le monde dormait encore dans la maison, sans avoir prévenu de son départ, avait franchi silencieusement le seuil » (22), laissant derrière lui encore plus de mystère qu'il n'en émanait de ses visites. Ce souvenir est comme un troisième niveau d'absence de l'oncle, laissant place à l'imaginaire créateur.

Ce *trop-plein* de *vide* enfle alors en Yasu jusqu'à déborder. Un beau jour de mai qui nous plonge dans un décor de cerisiers en fleurs, proche de celui des estampes, a lieu le départ dont nous ne saurons pas la justification profonde, l'auteur laissant des *vides* dans ses tableaux, comme l'oncle : « Les adieux avaient donc eu lieu sous une pluie de pétales, sur le seuil l'accolade toujours insatisfaisante des départs, les gestes maladroits par où c'est tout à coup comme si on ne savait plus rien du corps de l'autre, qu'on a pourtant si souvent tenu contre soi » (22). La puissance des sentiments, dont l'on peut imaginer le combat entre les raisons de partir et celles de rester, est traduite par les corps au seuil du départ, aux « gestes

maladroits », par ces corps malmenés au gré du vent qui se joue violemment du kimono et d'une mèche de cheveux de Yunko. Nous retrouvons ici la transposition de la psychologie des personnages dans le détail des scènes, caractéristique de l'écriture de Christine Montalbetti et que nous préciserons plus tard.

La perspective du départ rompt le cadre idyllique : Yasu quitte la maison. Yunko est comparée à « l'épouse [qui] laisse partir l'apprenti héros, la jolie femme l'homme qui s'en va faire son casse, [...] la femme de tête qui ne retient pas le cow-boy » (46). Yunko en vient à représenter, par effet synecdotique, « toutes ces femmes qui avaient accepté ces départs si souvent mortifères » (47), et Yasu tous les évaporés, maris, oncles, qui décidèrent un jour de se mettre en route. L'oncle quant à lui est un emblème de la trace : il disparaît, et n'est plus que dans le souvenir. Il revient comme un fantôme dans les pensées ou dans l'impulsion qui pousse Yasu à partir sur ses pas, ses *traces*. Même dans le souvenir, il est ce corps doublement absent, par le voyage et par le silence, d'un vide porteur de songeries, qu'on peut imaginer de même nature que celui laissé par son départ. L'oncle, « celui qui « *ouk edon edon estin* » (Montalbetti, *Voyage*, 100-101)², celui qui est là tout en n'y étant pas, gardera cette position ambivalente tout au long de l'histoire, par son omniprésence fantomatique accompagnant Yasu.

Marcher

Nous suivons ensuite le corps de Yasu apprenti voyageur. Sur un plan référentiel, une fois descendu de sa « maison des montagnes » (Montalbetti, *Évaporation*, 35), il semblerait que Yasu avance sans destination précise, errant sans réel indice, comme guidé par les vents. Peu à peu, l'hypothèse de trouver l'oncle dans une bicoque près d'une rivière, puis dans une bicoque en bord de mer prennent corps dans l'esprit du voyageur et ce dernier se dirige dès lors en ce sens. L'y trouvera-t-il ? Laissons là le mystère. Quoi qu'il en soit, le narrateur prend soin de gommer toute référence toponymique. Le seul village évoqué est celui de Y..... dont l'initiale, énigme supplémentaire, prouve encore la volonté de l'auteur d'inscrire l'histoire dans « des espaces un peu flottants » (Montalbetti et Brand 127), les décors traversés par Yasu dans ce « Japon de rêve » (128).

Partir en quête signifie ici contraindre son corps à toutes sortes d'inconforts. Le plaisir bienvenu des étapes dans les auberges scande le voyage et apaise « les cloques boursouflées au talon du héros, les poches de liquide séreux [...] et à chaque pression, à chaque appui du pied dans la marche, l'inconfort que c'est » (Montalbetti, *Évaporation*, 189), nous rappelant l'aspect physique de ce genre d'exercice, nous ramenant à l'aspect terre à terre du voyage.

Dans la nuit, des moustiques empêchent le voyageur de trouver le repos ; des punaises, dans la chambre, « se préparent à agir » (202) quand ce ne sont pas les insomnies que provoque l'oncle fantasmal dans l'esprit de Yasu : « quelle petite rêverie sur l'oncle, alors, qui revient le hanter, quel souvenir, quelle imagination ? » (210).

Peut-être que dans la marche, « le mouvement », si l'on rejoint l'opinion de Bruce Chatwin, « est le meilleur remède à la mélancolie » (142), cette mélancolie que semble avoir laissé en Yasu la trace de l'oncle évaporé, cette mélancolie dont l'auteur parle comme du pendant de l'humour. La marche semble devoir ici libérer la pensée, la mettre en mouvement, être employée pour atteindre un état méditatif, une conscience d'être au monde aiguë dans laquelle le marcheur ne regarderait plus le paysage mais *serait* le paysage. Cette conception se retrouve également chez les taoïstes : « Marcher à la façon des taoïstes, c'est être réceptif au courant du Tao qui traverse sans distinction les rochers, les arbres, les fleuves, les collines et le corps humain [...]. Marchant ainsi, on doit passer inaperçu, se fondre dans le mouvement cosmique, dans la nature, sans laisser de traces » (Jourdan et Vigne 73). Nous retrouvons cette idée incarnée par Yasu dont le corps devient un « foyer de perception » perméable à son environnement. De la marche commencent à naître des changements, qu'elle accélère ou révèle. Ainsi, par exemple : « Sur les routes aussi on avance vers l'hiver et le paysage se transforme, toutes sortes de modifications l'altèrent [...]. En soi-même aussi, sans doute, des transformations subreptices, les effets du voyage » (Montalbetti, *Évaporation*, 181). C'est au fil des saisons que les transformations s'opèrent dans les paysages comme dans le voyageur : la porosité entre le corps et l'esprit, le dedans (le corps) et le dehors (le monde) requiert un long processus, qui aboutit à une nouvelle forme de disparition, d'« évaporation ».

Cette « mue » (103) que produit le voyage, le « corps nu et neuf » (106) qu'il est capable d'engendrer, est cristallisée dans les images du sixième chapitre, dans « la fuite de l'oncle » (99) : « [...] et voilà ce que l'oncle abandonnait dans la nuit japonaise [...] les parcelles vides et translucides de sa mue, les débris de sa vieille peau transparente et ancienne, dont désormais il ne voulait plus, et dont il était en train de se dépouiller, qui se détachaient, un à un, [...] pour avancer corps glorieux et neuf, absent à lui-même, ouvert à toutes les identités » (103). Les cheminements de l'oncle et de Yasu semblent avoir ceci de commun (à moins que ce ne soit Yasu qui transpose son expérience à celle de l'oncle) : à mesure de leur marche et des saisons, ils laissent derrière eux une part de leur identité pour

(re)naître au monde. Le voyage est ici une forme de dissolution³, de métamorphose⁴, puis d'évaporation.

La conception chère à Nicolas Bouvier pour qui « l'écriture, le voyage et la vie sont trois exercices de disparition » (20) nous revient en mémoire, d'autant plus que le narrateur reprend ces termes vers la fin du récit : « Avant même son évaporation, il semble que l'oncle ait été coutumier de cette sorte d'évanouissement, [...] une espèce d'*exercice de disparition* [c'est nous qui soulignons] qu'il aurait pratiqué à plusieurs reprises [...] avant de se dérober dans les grandes largeurs [...] » (Montalbetti, *Évaporation*, 324). Le voyage pourrait être ici une forme de pratique mystique, la « disparition » du corps physique suivi par « l'évaporation » du corps physique et mental, lorsque le corps terrestre se fond dans le monde. La « disparition » comme étape nécessaire du voyage initiatique, avant d'arriver au stade de « l'évaporation », est ici un possible concept ontologique, voire peut-être un concept littéraire correspondant à l'acte d'écriture.

Penser

Le cheminement mental est essentiel à la portée initiatique de l'entreprise et se reflète dans l'attitude dont témoigne Yasu à l'égard du monde environnant. Au fur et à mesure du voyage, nous lisons l'évolution du personnage qui semble acquérir une souplesse lui permettant peu à peu de faciliter son déplacement. La nature apparaît dans un premier mouvement comme un obstacle à notre « apprenti héros » (46) : il doit se courber face à la pluie qu'il subit de plein fouet ; les branches des sous-bois « se liguent contre le voyageur », sur le terrain boueux « le pied savonne, dévisse, se repositionne », bref, il se sent en « milieu hostile » (29). Mais un deuxième mouvement nous dévoile Yasu s'aidant, pour affronter la neige, « d'une branche qu'il a ramassée sur le bas côté et qui lui sert de bâton » (216). Les branches, désormais, sont ses adjuvantes tandis que les saisons, défilant, laissent place à la venue du printemps.

Une dernière étape serait enfin la fusion même dans le paysage, l'osmose avec le cosmos dont nous parlions précédemment, et que l'on peut rapprocher du rapport au vent, « un vent puissant, sans appel, contre lequel on ne peut plus se mesurer. / Un vent dont il faut seulement accepter la force, se laisser balloter dans la matière immense. » (317), à l'opposé du vent agressif accompagnant le départ, à la mesure du déchirement provoqué.

De plus, nous pourrions voir dans les voyages du neveu – et de l'oncle – une dimension romantique si nous pensons le terme au sens de Kenneth White, c'est-à-dire comme « une initiation au cosmos [...] mettant l'accent sur [...] le voyage-voyance » (356).

Car nul doute que le voyage, les longues heures de solitude, de contemplation, de sensations permettent à Yasu d'expérimenter une forme de voyance (dans les images autour de l'oncle qu'il recrée et qui le guident) et d'aller « vers une lecture cosmopoétique du monde » (346)⁵, apportant à l'œuvre de Montalbetti un « rapport à l'espace » qui, pour reprendre ses propres termes, « est évidemment central ».

L'évaporation de l'oncle est une fiction. Le titre, le contenu, l'atmosphère mystérieuse conduisent le lecteur à s'interroger à mesure qu'il suit les métamorphoses de Yasu. Mais le « cœur externalisé » (Ghitti 294)⁶ de ce dernier, la tentation phénoménologique où « le monde fait retour » (294), suscite chez le narrateur des descriptions poétiques, voire anthropomorphiques⁷ du monde environnant qui semble, à mesure, aspirer le(s) voyageur(s) et détourner l'attention de l'avancée du récit. Les sentiments expérimentés par Yasu, induits par le lecteur à partir des silences de l'histoire, des digressions, des parallélismes possibles avec les descriptions du monde extérieur, les sensations que ce dernier en retire donnent au personnage « que les choses du dehors imprègnent comme une éponge [...], en même temps actif et inactif, qui se laisse traverser par le dehors » (Montalbetti et Brand 123) une étonnante épaisseur et ce, bien que nous n'en sachions, de manière paradoxale, presque rien.

De l'enquête sur l'oncle à la quête initiatique, le « voyage physique » expérimenté par Yasu se double d'un « voyage intérieur ». Évoluant sur un sentier zigzagant à l'image des pensées qui lui viennent, Yasu le voyageur, dessiné par la plume de Montalbetti, y apparaît comme une esquisse, une silhouette, une ligne de fuite possible vers un horizon toujours plus lointain, immergé dans une « vaste épopée de brume » (Montalbetti, *Évaporation*, 9. Citation en exergue de Kerouac, *Sur la route*).

Le cheminement de la plume : une écriture picturale

Faire disparaître pour mieux faire voir ?

« Regarder me donne souvent l'envie d'écrire »

(Montalbetti, *L'Évaporation de l'oncle*, 127).

Dans un entretien, Christine Montalbetti nous révèle qu'avant de commencer l'écriture de *L'évaporation de l'oncle*, elle a « passé beaucoup de temps à décrire des estampes, des paysages » (135). On apprend également qu'elle n'utilisa pas ces premières descriptions mais qu'elles furent pour elle un « travail d'imprégnation » (135). Et en effet, pour celui qui connaît les *Ukiyo-e*, ces estampes japonaises qui, aux dix-huitième et dix-

neuvième siècles, représentaient le monde éphémère de la vie quotidienne (opposée au monde du sacré, immuable), la lecture de ce roman en fait remonter les paysages et les personnages. Ainsi, si aucune image d'Hiroshige (un des plus célèbres artistes japonais de l'époque, aux côtés d'Hokusai) n'est précisément présente dans les pages de *L'évaporation de l'oncle*, leur atmosphère semble néanmoins innover le récit⁸.

Quant au cinéma, il est un motif certain d'inspiration pour l'auteur. Il y a bien sûr le genre du western⁹ que l'on retrouve dans son roman du même titre, *Western*, et le genre du road-movie, dans *Journée américaine*. Pour *L'évaporation de l'oncle*, Christine Montalbetti évoque Kurosawa, le réalisateur japonais de plus d'une trentaine de films dont *Rashômon*, les *Sept samourais* ou bien encore *Dreams*. Ces références peuvent nous rapprocher de l'ambiance dépeinte dans le roman. Nous retrouvons dans cette « bibliothèque d'image »¹⁰ (pour reprendre un terme cher à Montalbetti) comme dans sa prose l'image de ce pays atemporel, presque figé, à l'architecture singulière, à la nature omniprésente, aux frontières brouillées entre réel et fantastique, animé et inanimé : intrusion du surnaturel, évocation de fantômes, objets qui s'animent¹¹.

Le plaisir du trait

Estampe, cinéma, Christine Montalbetti s'est appuyée sur des documents d'ordre iconographique pour écrire *L'évaporation de l'oncle*. En le lisant, ce lien à l'image nous a frappées, avec la sensation diffuse qu'elle écrivait à la manière d'un peintre : que ses phrases, longues, plus ou moins appuyées ou ténues, faisant des tours et des détours pour nous mener là où elle voulait (dans un pays de rêve, merveilleux, tout en nuances) étaient comme des traits de pinceau, du type que l'on utilise pour la peinture à l'encre pour faire pleins et déliés, parfois noirs et intenses, d'autres fois dilués, pâles, à la limite du perceptible. « Que veut-elle dire ? », se demande-t-on alors, mais l'atmosphère est si douce que l'on peut se laisser dériver, porter plus loin par le récit, à la manière de cette brindille du chapitre dix-sept ou de l'oncle et Sumiko, lorsqu'après le plaisir « ils éprouvaient seulement la force de résistance du tatami, une force ascendante, qui leur poussait le dos [...] et eux qui déviaient comme si c'était sur cette peau onduleuse du fleuve qui se faisait lacérer par la pluie acharnée, excédée et brutale des étés » (287).

Il nous semble d'ailleurs que c'est le côté très esthétisant de l'écriture de Montalbetti qui nous oriente vers cette interprétation. Sa proximité aux images de tous ordres, renforce également ce sentiment d'une écriture picturale. Mais, avant de poursuivre, nous devons émettre une réserve à l'égard d'une éventuelle coïncidence parfaite entre des médiums qui

restent malgré tout très différents, tant dans leurs moyens que dans leurs enjeux. Christine Montalbetti dit d'ailleurs elle-même qu'elle recherche, dans son travail d'écriture, plutôt des *similitudes* avec un genre ou un média, sans pour autant être dans la pure reproduction. Elle précise, par exemple, à propos de son roman *Western* et des liens qu'il entretient avec les films du même nom : « Il s'agissait moins pour moi de me demander quels étaient les procédés narratifs de ce genre et comment les transposer en roman que d'aller travailler sur ce qui était des points communs entre le western italien et ma pratique de l'écriture romanesque » (133). Cependant, tout en gardant à l'esprit que l'écriture ne sera jamais tout à fait le dessin, et réciproquement, nous souhaitons poursuivre cette tentative de comparaison car il nous semble qu'elle correspond bien à la sensibilité de cet écrivain et de manière plus profonde encore que ne l'est sa relation aux genres cinématographiques.

Revenons donc au cheminement de la plume. Christine Montalbetti semble épouser ici la technique des peintres extrême-orientaux (Japon, Chine, Corée) qui dessinent à l'encre des paysages : traçant le haut des montagnes, dessinant avec finesse les rochers et la végétation qui s'y accroche, plus bas y inscrivant une rivière qui ondule entre des arbres, posant ici ou là quelques maisons mais, entre ces différents éléments, laissant s'étendre le vide, à travers le papier resté blanc et vierge. Ce vide est fondamental dans la peinture et, suivant, une sorte de règle esthétique mise en place depuis des siècles, il est convenu qu'il doit occuper à peu près les deux tiers du format. Le peintre prend donc tout autant soin à bien placer les vides que ses traits car, vide et plein (qui correspond ici au trait) sont interdépendants et ainsi, sans l'un, l'autre ne pourrait exister pleinement.

L'attention au détail le plus infime est donc marquante et revendiquée par l'auteur. Dans la maison de Yunko qui attend Yasu parti au loin, elle nous fait voir les insectes qui grouillent la nuit venue, les objets qui se mettent à gigoter et à se rebeller sourdement, ainsi qu'un « yokai » (232), c'est-à-dire un monstre bizarre, un être étrange et sinistre, un esprit qui erre dans les pièces et le long des plafonds. Ainsi, détail après détail, nous sentons monter la détresse de demeurer seule, isolée dans l'hiver, qui enfle en Yunko comme en sa maison, presque au bord de la folie. Mais cela n'est pas clairement dit, « il s'agit seulement d'une intuition malaisée, d'une impression étrange quand Yunko se lève, d'un désordre invérifiable, au matin, et dont elle ne pourrait dire en quoi il consiste, puisque tout semble à sa place, d'une impression de désordre, qui émane de la pièce, ou, plutôt, d'une sensation d'accalmie suspecte, comme après une tornade » (234). Les sentiments des personnages sont

soigneusement contournés, évités, ils se tiennent dans les vides que Christine Montalbetti ménage entre les paragraphes, dans les détails pris un à un et décortiqués avec minutie.

Ainsi, l'attrait du paysage pictural comme celui de l'écriture même de Christine Montalbetti semblent reposer dans le fait que tout n'y est pas dévoilé, qu'une part est laissée à l'imagination du spectateur, une brume voilant une partie du panorama. Le vide et la brume, deux choses qui paraissent ne faire qu'une, sont un second point commun entre l'écriture de Christine Montalbetti et la pratique des peintres du paysage en Extrême-Orient. Les vides qu'ils créent dans leur travail, nous penserions tout d'abord, qu'ils séparent les détails, les isolant, mais en réalité, c'est l'effet inverse qui se produit : les vides rendent possible la réunion de ce qui, en apparence, semble irréconciliable. Les personnages et la nature qui les entourent (objets, plantes, insectes, phénomènes atmosphériques), tous, dans leur manière d'être, parlent les uns des autres. Les pensées des personnages, jamais vraiment révélées, ne sont, en fin de compte, que mieux représentées par tous ces détails que l'auteur dessine autour. François Jullien parle d'une « façon de peindre à côté du sujet », et il précise que celle-ci a été résumée dans une formulation devenue courante en peinture et en critique littéraire de la Chine ancienne : « peindre les nuages pour évoquer la lune », technique présentée en ces termes par Jin Shengtan : « *On veut peindre la lune, mais la lune ne peut être peinte, c'est pourquoi l'on peint les nuages* » (486).

Les images du monde flottant

Ces vides, brumes, pensées secrètes ou absences sont autant de non-dits liquides. Nous ne saurons jamais pourquoi l'oncle s'est enfui ni pourquoi Yasu partit lui-même sur les traces d'un être qui, bien que du point de vue du sang fort proche, n'est par son absence déjà lointaine, plus qu'une ombre dans sa mémoire : une silhouette dont on trace le contour sans jamais pouvoir créer le volume qui pourrait le rendre palpable. Le lecteur se trouve ainsi, selon nous, emporté dans un livre à l'écriture flottante.

Flottant, ce mot est régulièrement prononcé (ou écrit) par Christine Montalbetti et ceux qui l'interviewent, et qui le rapprochent de celui de *fiction* (Montalbetti et Brand 129). Il résonne aussi en nous, en écho avec les *Ukiyo-e* dont le nom signifie littéralement « images du monde flottant ». Ce *flottant*, c'est également, pourrions-nous penser, un *flou* qui servirait de filtre pour écrire le monde, une phrase-trait modulée et qui deviendrait délicatement trace. Ainsi, le palpable et l'impalpable se mêlent. Nous ne parvenons plus à savoir précisément qu'est-ce qui relève du matériel ou de la pensée :

Yunko se dirige de nouveau vers le brasero dans un froissement de soie de kimono et de pensées, et il devient évident qu'elles sont chacune côte à côte avec son fantôme, au flanc de Yunko l'absence de Yasu, et, pour la vieille voisine, on ne sait quel secret, deux spectres qui flottent autour d'elles dans l'ombre grisée. Et les gestes de Yunko redeviennent précis, attentifs et soignés, comme s'il s'agissait de ne pas bousculer ces fantômes, de ne pas égratigner leurs corps fluides, de leur laisser la place qu'ils réclament (Montalbetti, *Évaporation*, 131).

Il nous semble bien que ce sont des fantômes, des êtres, pas seulement faits de chair et d'os, mais aussi et surtout faits de pensées, de secrets, hantés eux-mêmes par d'autres spectres, que Christine Montalbetti voudrait saisir dans *L'évaporation de l'oncle* ; d'autant plus lorsque nous lisons sous sa propre plume une telle phrase : « L'écriture elle-même est agie par ce mouvement de fixation de spectres évanescents auquel la photographie spirite procède » (Montalbetti, « Pourvu qu'il y ait », 115).

Si cela n'était pas si complexe, nous pourrions nous interroger ici, sur le rapport qu'entretient l'auteur avec la photographie, qu'elle apprécie et qu'il lui arrive de pratiquer, de même que la vidéo. Ces médias sont une sorte d'aide à l'écriture romanesque qui semble se construire par leur intermédiaire. Montalbetti s'éloigne en quelque sorte de son travail d'écrivain, mettant une distance pour mieux y revenir¹².

Christine Montalbetti évoque encore la *pudeur*, un désir de ne pas se confronter à des événements de son passé. La fiction, les pays *exotiques* (notion dont avons déjà parlé plus haut), les images préférées à la confrontation directe aux paysages seraient donc, autant de détours qui lui permettraient d'écrire dans le « bonheur » (Guichard 18) ce qui dans le fond reste, quant à *L'évaporation de l'oncle*, un sujet difficile : « la disparition, le désir de fugue » (Montalbetti et Brand 128). Enfin, à l'idée de *pudeur*, nous proposons de finir cette réflexion en ajoutant celle d'*imaginaire*¹³ car il nous semble plus encore que c'est à travers le filtre de son imaginaire que l'auteur transforme le réel, la somme de ses expériences vécues, en fiction et en roman. Ainsi, la prose de Montalbetti, son écriture picturale, semble être ce « filtre coloré » (Montalbetti 41) qu'elle décrit dans *Expérience de la campagne* et à travers lequel elle nous propose de contempler le monde selon le point de vue imaginaire de son personnage principal, qui est, comme nous l'avons déjà souligné, le centre perceptif de ses romans.

Nous pouvons conclure que tout est, encore et toujours, chez Christine Montalbetti, affaire de regard(s), de point(s) de vue, d'images en mouvement (mais d'un mouvement dont on sent toute la lenteur), de tracés et de traces qui conservent les instants fugaces de son existence infiniment distillée et (re)dessinée.

Le cheminement du temps : strates et contaminations.

Faire résonner des instants disparus ?

Précautions d'emploi de la machine-temps : les conceptions orientales du temps sont difficiles à appréhender pour les Occidentaux, et nous n'échappons pas à la règle ; de même, nous ne souhaitons pas affirmer que l'auteur a délibérément fait parler son écriture en faveur de strates de temps préméditées. Mais nous avons pu observer un parallèle troublant entre les différentes perceptions du temps qui se sont superposées au Japon au fil des siècles, et les différents types de sensations (plus que d'indications) temporelles proposés par le roman. Nous souhaitons vous faire partager cet étonnement, à la manière d'un jeu (ludique), et toujours dans l'objectif de poursuivre notre enquête sur la nature de l'« évaporation », sur la signification de l'oncle, sur la particularité de ce roman.

Le temps de l'instant perpétuel

La philosophie japonaise, dans les premiers âges, appartient au *shinto*, spiritualité propre à cet archipel¹⁴. Dans le shinto, la seule chose qui existe est l'instant, qui suspend le temps dans un éternel présent. Ce qui est réel, c'est ce qui est tout court, et qui change aussitôt, comme le fait un flux de pensée qui suivrait un chemin chaotique, dépendant de réactions instantanées à l'environnement ou à des motivations internes non visibles. Les instants de la philosophie shinto sont comme des gouttelettes s'évaporant, séparés les uns des autres, sans contacts et pourtant issus de la même « eau » (entendue comme matière première), des gouttelettes d'instant qui semblent toutes identiques mais qui, observées d'un point de vue microscopique, contiennent d'infimes et subtiles nuances entre elles.

Dans le roman, on ne peut pas identifier ou marquer les instants autrement que par ce qu'il s'y passe. Il n'y a pas d'indication d'heures, de jours, d'année. Les indications temporelles sont des généralités : « toujours », « jamais », « surtout quand », liées à des actions, et c'est l'atmosphère que chacun de ces instants dégage, leur couleur, qui les rend unique et savoureux. Le lecteur, pourtant aiguillonné par le mystère qu'entretient l'auteur sur ses personnages, est contraint de retenir sa curiosité pour suivre l'immédiat de la lecture : l'action semble avancer à tout petits pas – elle est en fait souterraine, ce que l'on comprend à force de suivre Yasu – et la phrase de Montalbetti, nous l'avons dit, retarde sa propre fin. S'il n'y a que peu d'indications de temps, c'est peut-être parce qu'il faut parler du *rythme*, donné par la phrase, et par le contraste entre les indices clairsemés (dans les angles des phrases, là où on ne les attend pas) d'un mystère attirant, qui sont autant de pointes de vitesse, et les détours d'un discours qui baguenaude en route.

Ainsi en est-il de l'oncle devant le jardin, image ouvrant le livre page 11 et nous plongeant immédiatement dans ce temps souple :

Il y avait toujours eu, dans la présence de l'oncle, [...] et surtout quand il se postait sur la galerie extérieure, mains enfouies dans les manches de son kimono, et le regard enfoui dans ce qui ne devait pas être exactement le jardin (les feuilles elliptiques du plaqueminier, les frondaisons plumeuses des bambous, le dessous tomenteux du feuillage d'un paulownia), mais des images intérieures qui se laissaient absorber par la végétation, je ne sais quoi d'impénétrable, qui émanait de son mutisme, de la façon dont les traits de son visage alors se composaient (une absence, aussi, dans l'œil), comme s'il remuait en lui-même de petites choses cachées, obscures, impossibles à communiquer, et qui ne cessaient de l'assaillir.

L'oncle suit le cours de ses pensées, qui se confondent avec des éléments naturels accolés les uns aux autres dans la phrase comme on imagine qu'ils le sont dans le jardin, sous le regard de l'oncle, créant une correspondance du visible vers l'invisible. L'oncle est muet, on ne voit pas ses mains, son œil a quelque chose d'absent : il n'est pas dans un temps concret, mais dans un temps modulé par le flux de sa pensée en interaction avec l'environnement. L'oncle ne suit pas une seule pensée structurée : il « remue » des « petites choses ».

Ce temps de la pensée, des petites choses éparées, n'est pas une relation interhumaine mais de l'individu à l'univers. Le regard est « enfoui » dans ce qu'il voit, comme dans un cocon. La structure même de la phrase redouble cet effet : elle ne suit pas une pensée en ligne droite, mais intercale de brefs moments par des précisions, des descriptions, des décentrement du sujet. Puis, elle revient brusquement à son sujet initial comme l'on reprend le fil de sa pensée après un instant de distraction, un instant qui vaut pour lui-même. Ce temps contemplatif va de pair avec l'autre temps japonais lié à une conscience cosmogonique : celui du cycle.

Le temps du cycle

Le deuxième temps apparu au Japon, avec l'introduction du bouddhisme, est un temps qui revient sur lui-même, en épousant le mouvement des corps célestes. Si les Japonais n'ont jamais officiellement intégré la croyance en la réincarnation, l'observation des astres leur a fait concevoir l'idée d'un temps absolu d'éternel retour, sans début ni fin, détaché du temps des hommes.

Dans *L'évaporation de l'oncle*, c'est surtout le temps des saisons, qui sont la seule réelle indication temporelle du récit et qui bercent ce dernier par leur cycle. Le printemps est le temps du départ et donne lieu à des descriptions évoquant les images japonaises plus ou moins stéréotypées dont nous avons déjà parlé : les cerisiers en fleurs répandant leur pluie, ou

leur neige, de pétales. La pluie d'été sert de prétexte à une lutte du voyageur contre les éléments. L'hiver apaise ce conflit et Yasu, fortifié, surmonte une à une les épreuves, de celle des samouraïs à celle de la discussion d'auberge.

Un cycle de saison comme symbole d'une initiation, ou d'une renaissance, est un thème fréquent dans les œuvres liées à l'Extrême-Orient et au bouddhisme : *Printemps, été, automne, hiver... et printemps*, film de 2004 du Coréen Kim Ki-Duk, en est un exemple parfait. Mais Christine Montalbetti intègre les saisons, et en particulier la fin de l'hiver débouchant sur un printemps timide mais porteur de changements, dans beaucoup de ses œuvres, pas seulement celles parlant du Japon. Est-ce alors un point commun, à relever, ou une influence générale de ce pays sur l'auteur ? Elle parle également de ces sensations d'entre-deux, de l'hiver vers le printemps, à propos – ou à côté, entre parenthèses – de son travail d'écriture¹⁵, et en parle en termes de sensations. Alors, la saison a peut-être une fonction de symbole, mais elle est aussi un vecteur de perception de type phénoménologique et d'incitation à une rêverie sensorielle.

Un autre cycle présent dans ce roman, est celui de l'eau, qui pourrait correspondre à un temps interne de transformation, et que nous pourrions placer en parallèle au cheminement du voyage, de la pensée, des souvenirs, des suppositions. Yasu part de la montagne et descend jusqu'à la mer. Dans sa marche, il suit le cours du fleuve, qui, parti de sa source entre les rochers, se jette dans la mer pour éventuellement ensuite s'évaporer et remonter sur la montagne sous forme d'une pluie comparable à celle qui imbibe le premier chapitre : « Ça commence par une pluie fine, insidieuse, constante, le type même de pluie dont on ne croit pas utile de s'inquiéter, et qui pourtant, l'air de rien, fait son travail, obstinée, patiente, et à la fin, si on n'y a pas pris garde, vous a trempé aussi bien qu'une autre » (Montalbetti, *Évaporation*, 23). Nous pouvons imaginer ici que, peut-être, cette pluie du début du roman correspondrait à l'oncle, ou aux pensées¹⁶ qui imbiberaient Yasu : l'oncle, de tout son être évaporé, proposant au neveu, par son absence, de le rejoindre dans ce parcours fluvial qui lui permettra, à terme, de se fondre dans la nature.

De plus, les termes « ça commence », commençant effectivement le premier chapitre, laissent penser que cette pluie pourrait en fait parler du roman lui-même. Ce temps de l'eau nous paraît d'autant plus important que, contrairement à ce que nous avons développé précédemment, il n'est présent que dans ce roman, et non dans les autres œuvres de Montalbetti. Nous le retrouverons plus loin ; mais revenons à un temps plus proprement humain.

Le temps linéaire

Les horloges et leur temps fractionné entrent au dix-huitième siècle au Japon sous le coup d'une double influence chinoise et européenne. Ce temps-ci (linéaire, morcelé, résultat d'un compte mathématique réglementé) est *absent* du roman, qui d'ailleurs en perd sa préhension du réel et l'avancée de son action première (l'enquête), au profit d'un temps irréel, proche de la folie pour Yunko, proche du mysticisme pour Yasu.

Mais d'autres temps linéaires sont présents, et en premier lieu celui de la vie des hommes, qui ne peuvent revenir en arrière dans ce que l'on appelle le *passé*, mot rappelant les pas de Yasu ou de l'oncle, qui ne reviendront effectivement pas. C'est donc aussi le temps du chemin, des points de départ sans retour qui tracent des lignes de *fuite* vers l'horizon jusqu'à ce que les silhouettes y disparaissent. Le temps linéaire est celui des objets et des préoccupations d'humaines, alignant les éléments/instants de leur journée les uns à la suite des autres pour essayer d'*avancer* – donc loin des instants mobiles mais sans but du *shinto*. Avancer dans le combat contre la solitude pour Yunko, qui voit le processus de la folie se mettre en marche et élabore des stratégies pour le dévier : visites à la voisine, et finalement aventure amoureuse ; avancer dans l'enquête pour Yasu, qui récolte de maigres indices et revient sur des scènes passées pour les faire parler.

Ce temps de l'enquête est également linéaire, et ne revient en arrière qu'en pensée, et pour accumuler les indices, donc dans un objectif qui reste sur une ligne de progression. Dès le début du roman, Christine Montalbetti utilise, au milieu de paragraphes fluides, un mot, deux mots de vocabulaire qui semblent n'être pas tout à fait à leur place, pas tout à fait adaptés. Ils sont en fait des annonces, des hypothèses qui seront ensuite privilégiées et nourries, qui tendront à être confirmées dans l'avancée – la ligne, le cheminement – du récit.

Le père est ainsi qualifié de « propriétaire malheureux » (Montalbetti, *Évaporation*, 16), à propos de l'occupation de sa maison par l'oncle à la présence imposante. À ce moment n'a pas encore été évoquée la possible liaison de l'oncle et de Sumiko. Mais n'est-ce pas plutôt au sujet de cela que le père aurait des raisons d'être malheureux, lui qui, peut-être (20), se laisserait « voler son épouse dans sa propre maison » ? De même, on parle de « folle prudence » (17), avant même qu'un quelconque danger ne se soit concrétisé. Ces indices jouent avec le temps linéaire, incitent à revenir sur ce qu'on a lu précédemment, ou à s'en rappeler pour pouvoir le mettre avec ce que l'on lira ensuite ; mais ces mouvements restent sur une ligne qui avance.

Le temps linéaire est aussi celui que privilégie l'oralité et que nous retrouvons dans les effets de *conteur* que met en place Montalbetti. « Suivez-moi », « Voici notre Yasu » : les événements se *succèdent* et tournent autour de Yasu, et si l'on peut revenir en arrière dans le temps pour un souvenir ou dans l'espace pour une histoire parallèle, cela est bien signifié par les conjugaisons employées : imparfait pour le souvenir, présent pour la route en train de se faire, conditionnel pour les hypothèses (parfois relayé par un présent de généralité), etc. Ces temps conjugués sont plutôt stables de partie en partie avec l'introduction de petits virages, de courts moments décalés comme autant de piques pour maintenir le lecteur en éveil dans ce bercement proposé par la phrase de Christine Montalbetti.

D'autres moments de stimulation directe ont lieu lorsque le narrateur feint d'attribuer au lecteur des hypothèses qu'il a parfois lui-même établies, comme à la page 71 : « Vous n'y allez pas de main morte, et votre imagination choisit bien vite des dénouements radicaux et sanguinolents ». Le lecteur est donc à la fois entraîné par l'alternance des rythmes du narrateur, par des invitations nettes qui lui sont faites, ainsi que par quelques jeux de métalepses typiques de l'écriture de Montalbetti. Il semble s'opposer ou du moins contraster avec les temps précédents, comme une fonction d'éveil déjouant leur hypnotisme plus propices pour le lecteur à la perte dans les méandres de sa propre pensée.

Vers un temps hélicoïdal

Cette superposition des temps de l'instant mobile, des cycles et du déroulement linéaire, vient se fondre dans un temps non pas tellement hétérogène, mais unifié dans ce que François Cheng appelle un temps « hélicoïdal », que l'on pourrait représenter par le mouvement d'une hélice (68), d'un ressort s'agrandissant dont le cheminement ne permettrait effectivement pas le retour en arrière, mais la superposition des parcours et tout un système de correspondances.

Ce temps, dans *L'évaporation de l'oncle*, avance en spirales qui deviennent de plus en plus larges et entrent en correspondance entre elles à différents niveaux, avec des répétitions qui n'en sont pas vraiment, qui sont plutôt des contaminations, ou des résonances. Ainsi, au moment de partir, Yasu se retrouve à la fois au *même endroit* que l'oncle s'évaporant, et à *un autre endroit*, qui lui est propre, dans son corps propre, avec un *fatum* qui n'est pas celui de l'oncle et serait plutôt à mi-chemin entre le destin du père, homme marié et timide, dont on suppose que la femme fut infidèle (tout comme Yunko le sera pour combattre la solitude) et le destin de l'oncle, qui part pour ne pas revenir et dont Yasu recrée le parcours pour mieux comprendre, par empathie directe, sensorielle, cet acte d'évaporation. Les doubles (dont un

autre exemple pourrait être les « gardiennes » de la maison, Sumiko et Yunko) ne sont donc pas, malgré leurs ressemblances, de simples copies.

Pour reprendre le thème de l'enquête, le temps hélicoïdal correspond aussi au temps de la pensée de Yasu qui, accumulant les indices, avance sur sa ligne au bout de laquelle il y a l'objectif de retrouver l'oncle disparu, mais qui pour obtenir ces indices doit revenir indéfiniment, en un cercle obsessionnel, sur les mêmes souvenirs d'enfance. Cela lui permet néanmoins d'élargir les cercles du connu, de faire des hypothèses qui deviennent de plus en plus précises et qui, quand nous les superposons, donnent finalement une image assez complète de ce qui a pu se produire.

Ces images, ces actions narratives, sont en tous les cas le support d'une construction subjective du temps, invitant à la perception élargie dont nous parlions au début de l'article, qui ne soit pas focalisée mais de plus en plus large et floue à la fois, jusqu'à se dissoudre dans la contemplation finale de la mer :

La mer bat comme un poulx. Il y a en elle quelque chose à la fois de frémissant et de régulier. On jurerait le corps immense d'un animal aux écailles grises qui se soulève et s'abaisse au rythme de sa respiration. Un animal avec quelque chose de têtue, de borné, une tâche qu'il se serait assignée, et qu'il serait en train de remplir devant vous, sans s'interroger pour savoir si elle est juste. (Montalbetti, *Évaporation*, 327)

[...]

Les vagues continuent d'obéir au magnétisme lunaire, elles s'allongent avec conviction, entament de plus en plus le rivage, qui s'amenuise à mesure. Bientôt plus qu'une bande claire, scandée de rochers isolés, et pour le reste le grand fracas de l'océan. (328)

La mer partage avec Yasu l'obstination aveugle de son avancée, la poussée d'une force qui n'est pas rationnelle. Les vagues entament le rivage ; elles rognent sur la terre des hommes, comme le voyage a érodé Yasu.

Le fait de conclure sur cette vision nous laisse imaginer que la suite du chemin, s'il y en a une, entre dans la mer, ou que la mer entre en Yasu qui suspend le temps dans cette vision : nous voilà de retour au premier temps, celui de l'instant, d'un processus d'éternel présent, non pas immobile mais fluctuant et sans mémoire. Est-ce un cycle ou un instant ? Rappelons-nous que le livre s'ouvre sur l'image de l'oncle, remuant de petites choses qui ne cessent de l'assaillir, reviennent malgré lui, et sont « têtues » comme l'était la pluie ouvrant le premier chapitre, comme le sont les vagues dans cette dernière phrase. L'instant mobile s'évaporant entre en correspondance avec d'autres instants, sur la ligne du fleuve ou du

chemin, par le cycle des éléments naturels ne revenant pourtant pas au même point, érodés qu'ils sont par la révolution des astres.

Vers l'évaporation comme processus littéraire

Si le cheminement a été le premier axe le long duquel nous avons ordonné nos idées par rapport au beau roman de Christine Montalbetti, il nous est apparu progressivement, au cours de nos cheminements, que les notions qui charpentent ce livre s'articulent toutes en couples d'opposés.

D'abord, nous interrogeant sur la nature du (des) cheminement(s) de Yasu, nous avons pu voir que se dessinait un mouvement entre l'intérieur et l'extérieur, traduit par une opposition fluctuante entre un corps comme point vers lequel convergent les sensations liées à la nature et au voyage, et un corps (à la fois le même tout en étant différent du premier) réceptacle clos des pensées secrètes des personnages. Suivant ce schéma, une seconde mise en tension intérieur/extérieur peut être dégagée, construite sur le modèle de l'*Odyssée*, entre la maison (l'intérieur, lié au féminin, dont la clôture peut mener à la folie) et le monde (l'extérieur, occupé ou arpenté par le masculin). Le départ représente le seuil, seuil de la maison ou instant séparant passé et futur, et permet le mouvement.

Au-delà, avant le départ ou après l'arrivée, les points sont statiques et légèrement morbides : la maison et les corps renfermant en eux leur secret, et l'image finale de la mer stoppant la course de Yasu, forçant la contemplation. Mais ces deux points sont eux aussi des opposés : l'un est un intérieur absolu, tandis que l'autre un extérieur absolu – et est sans doute synonyme de cette mystérieuse « évaporation ». La position du lecteur face à cet objet extérieur qu'est le livre, mais propice à un voyage intérieur, réunit ces deux points statiques dans le mouvement dynamique de la lecture, dont l'auteur est alors le seuil, le point de départ.

Dans notre seconde partie, nous nous sommes penchées sur l'intermédialité¹⁷ du texte, notamment face à l'art pictural. Oscillant entre la description précise de détails et la création de vides qui sont autant de silences par rapport aux sentiments des personnages et au déroulement de l'intrigue, son écriture procède autant par contrastes que par détours, comme autant de points de vue différents, de jeux de regards, d'ombre et de lumière. Nous avons alors proposé d'associer ces deux attitudes à deux faits graphiques essentiels à la peinture en Extrême-Orient : le Plein et le Vide.

Par le vide, le pictural *tend vers* la description, mais ne fait pas de description réaliste : il demande plutôt à celui qui reçoit l'image d'être actif, de compléter les vides tout

comme *L'évaporation de l'oncle* demande, de par ses silences, d'être complété par le lecteur afin de lui donner un sens. L'évaporation correspondrait alors à une disparition, à un vide créateur car stimulant l'imaginaire, exactement comme l'est le silence de l'oncle ou son départ. Nous nous rapprochons là d'un procédé littéraire, d'une intentionnalité, dont la réflexivité (entre la fiction et l'action littéraire en elle-même) est plus organique, plus étroite, tissée plus sourdement et plus solidement, que dans ses autres écrits où elle reste à un niveau manifeste (à travers les métalepses, en particulier). Les concepts japonisants ne sont peut-être pas à la source de cette écriture, qui n'en est pas une imitation (Montalbetti écrit depuis longtemps avec ces mêmes principes), mais son écriture est mise en valeur et extrêmement à sa place, de manière troublante, dans ce contexte « japonais ».

Enfin, pour terminer, nous avons constaté l'opposition d'un temps cyclique et d'un temps linéaire réunis en une seule et même forme produisant un temps hélicoïdal tout à fait particulier, à l'origine de l'énergie propre à ce roman. Dans le temps linéaire de l'enquête, on cherche des indices, mais on revient également sur les choses de manière cyclique « pour avancer » et éclaircir les zones obscures, repérer les traces de ce que l'on a sous les yeux et que l'on ne voit pas tout de suite. Ce temps de l'enquête finit par se perdre à l'horizon du voyage et s'évapore à son tour. Nous pouvons avoir alors l'impression de perdre le but du roman, qui semblait coïncider avec la quête de Yasu.

Cette perte de l'objectif initial est aussi une perte de l'objectif de la lecture. Le cycle de l'eau, le cycle de Yasu, de l'enquête, des pensées (souvenirs, imaginations) revenant sur elles-mêmes, nous semblent représenter l'expérience même de l'écriture, et celle, parallèle, de la lecture. Nous ne sommes pas dans un temps qui avance en ligne droite, avec un début, des rebondissements et une fin, mais dans un temps corrosif qui demande que l'on y laisse un peu de soi, de ses pensées et de ses propres perceptions, temporelles et sensorielles (ce qui est ici assez semblable). Nous évaporer dans cette expérience de lecture laisse présager de ce qu'est l'évaporation de l'auteur dans son écriture, le plaisir qu'il peut y avoir à mettre en forme un flux de pensée dont l'écriture n'est que le prétexte, et non la fin :

Écrire, alors, revient à célébrer, célébrer les moments passés et le moment présent qui s'efforce de leur donner une forme. C'est (disons-le à grand renfort de métaphores) agiter le tamis des phrases devant le flot de l'expérience, passée et présente, et retenir entre leurs mailles quelques pauvres pépites, qu'on astique alors, qu'on nettoie, qu'on fait un peu briller juste pour en prendre soin, pour les tenir entre ses doigts, et pour vous les montrer. Car ne ressemblent-elles pas aux vôtres ? À ce que vous avez laissé filer, et qu'on vous rend un peu ? (Montalbetti, *En écrivant*, 44)

Rappelons que dans le taoïsme, qui s'est diffusé depuis la Chine vers le Japon, s'est construite la notion Yin-Yang dont l'opposition statique devient source d'énergie et de transformation par un échange incessant entre les deux pôles. Nous pourrions voir l'écrivain maniant des forces opposées comme un producteur d'énergie, avec un rôle de passeur d'images et d'imagination, pour la transmission d'une vision du monde qui serait esthétique sans être figée, et que Christine Montalbetti, postée sur ce seuil qu'est l'objet-livre, nous invite à nous approprier et à modifier en l'intégrant en nous, lecteur, considéré comme écrivain en puissance : « C'est cela que je recherche avant tout, l'émotion esthétique, non seulement parce qu'elle est en soit un plaisir, une impression forte, mais aussi à cause de ce que cette émotion a de dynamisant » (Montalbetti et Brand 131).

À la fin de ce livre, plus qu'une explication à une quelconque interrogation, nous avons gagné une énergie nouvelle, peut-être même une envie d'écrire à notre tour, maintenant que l'écriture nous a contraints, nous lecteurs, à prendre part à l'élaboration de la fable, à être actifs, à continuer les traits du peintre. C'est un livre qui donne envie d'écrire, en mettant le lecteur en position de créateur dans un sentiment de soi et du flux de ses pensées, tout en le contraignant à sortir de lui-même, à ne pas s'évaporer complètement dans le bercement séducteur des images, qui sont toujours « dénoncées » comme œuvres d'imagination par des rappels au réel (fictifs eux aussi, mais néanmoins efficaces).

Finalement, *L'évaporation de l'oncle*, qui peut apparaître comme un livre en train de s'évaporer, nous semble être un roman qui travaille le non-dit afin de rendre l'écriture infiniment accueillante ; si accueillante nous semble-t-il (maintenant qu'il est temps de conclure), qu'il serait capable de permettre toutes sortes d'interprétations et d'analyses, tant les nôtres, modestement, que celles d'autres lecteurs ou chercheurs. La question reste ouverte. Nous terminerons avec le sentiment qu'il faudrait bien plus de temps et de mots pour faire le tour de ce roman dont les racines paraissent se perdre dans les écrits précédents de Christine Montalbetti et dans une culture dont l'auteur ne nous révèle que des bribes éparses.

Bibliographie (ouvrages et articles cités)

- Bouvier, Nicolas, « Un voyageur étonnant », propos recueillis par Michèle Mercier et Patrick Lambert. *Encres vagabondes* 4 (jan-avril 1995). 20.
- Chatwin, Bruce. *Anatomie de l'errance* [1996]. Tr. Jacques Chabert et Matthew Graves. Paris : Grasset et Fasquelle, 2006. (Coll. Le livre de poche).

- Cheng, François. *Vide et plein. Le langage pictural chinois*. Paris : Seuil, 1991. (Coll. Points, Essais).
- Delay, Nelly. *Le Jeu de l'éternel et de l'éphémère*. Arles : Picquier (Collection Japon), 2004.
- Ghitti, Jean-Marc. « Maurice Merleau-Ponty. Le lieu à l'œuvre dans la pensée ». *Le territoire des philosophes, lieu et espace dans la pensée au XXe siècle*. Dir. Thierry Paquot et Chris Younes. Paris : La Découverte, 2009. 289-306.
- Guichard, Thierry. « La langue pour abri ». *Le Matricule des Anges* 142 (avril 2012). 18-27.
- Huglo, Marie-Pascale. *Le sens du récit : pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*. Villeneuve-d'Ascq : PU du Septentrion, 2007. (Coll. Perspectives).
- Jourdan, Michel et Jacques Vigne. *Marcher, méditer* [1994]. Paris : Albin Michel, 1998. (Coll. Spiritualités).
- Jullien, François. *La pensée chinoise, dans le miroir de la philosophie*. Paris : Seuil, 2007. (Coll. Opus).
- Montalbetti, Christine. *Le voyage, le monde et la bibliothèque*. Paris : PUF, 1997.
- . *Western*. Paris : P.O.L, 2005.
- . « Pourvu qu'il y ait un petit coin de vue avec arbres ». *L'Aujourd'hui du Roman*. Paris : Cécile Defaut, 2005. 101-128.
- . *En écrivant Journée américaine*. Paris : P.O.L/Biro, 2009.
- . *L'évaporation de l'oncle*. Paris : P.O.L, 2011.
- et Philippe Brand. « L'espace de la fiction », entretien avec Christine Montalbetti. *Revue critique de fixxion française contemporaine* 4 (juin 2012) : *Fiction de soi* (consulté en ligne le 6 mai 2013).
<http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/46/570>).
- White, Kenneth. *L'esprit nomade* [1987]. Tr. Trn Vn Khai. Paris : Poche, 2008. (Coll. Biblio essais).

NOTES

¹ Les narrateurs ou les lecteurs « de papier » sont comme des « homonymes » (le terme est de Gérard Genette) de l'auteur et du lecteur. Montalbetti parle de « narrataire » pour ces lecteurs intégrés au récit dans : Montalbetti, Christine. « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes », *Cahiers de Narratologie* 11 (2004), mis en ligne le 1er janvier 2004, consulté le 6 mai 2013. URL : <http://narratologie.revues.org/13> ; DOI : 10.4000/narratologie.13

² Christine Montalbetti se rapporte à « celui qui *ouk endon endon estin* » pour l'auteur qui, à sa manière, s'évapore : « son esprit est *dehors* [...] ; il n'est donc pas à la maison, mais lui-même y est ». Si l'on vient lui rendre visite, l'écrivain n'est là pour personne, parce qu'il n'est pas là de la même manière, pas seulement là. Mais aussi ailleurs. »

³ Ainsi, par exemple, à travers le regard de Yunko : « Ce qu'il faut éviter, c'est de tourner les yeux vers la vallée, dont les prés si verts avaient, le jour du départ, corrodé comme de l'acide le corps de Yasu, jusqu'à le défaire tout à fait » (Montalbetti, *L'évaporation de l'oncle*, 115).

⁴ Le motif de la métamorphose se retrouve dans la figure de l'oncle « évaporé » que le narrateur représente « bravement métamorphosé par l'exil » ; dans l'histoire enchâssée de Masayuki, « impuissant de sa propre métamorphose » (71) ; dans les changements de Yasu et des paysages au fil du voyage ; dans les « scènes de métamorphose » (87) que l'oncle racontait à son neveu enfant, telle une anticipation de son histoire future.

⁵ « Le voyage va du moi au soi, de rapports sociopersonnels étroits au grand rapport avec l'univers, c'est un mouvement qui part de l'ignorance et de la confusion pour aller vers une lecture cosmopoétique du monde. »

⁶ Selon Merleau Ponty, « notre cœur est hors de nous, si bien qu'exister n'est pas partir de soi pour aller vers le monde. Le soi est plutôt le lieu d'un retour, le lieu où le monde fait retour. Exister, c'est voir le monde revenir vers nous. »

⁷ « [Les saisons] s'invitent l'une dans l'autre. [...] Et rebelote, ça joue des coudes, ça veut forer sa place [...] » (Montalbetti, *L'évaporation de l'oncle*, 149), ou encore « [...] la nature rature, défait tout, salope son propre travail, colérique et brouillonne, dit que non, ce n'était pas cela, qu'elle le refait [...] » (168).

⁸ À ce propos, nous avons plus particulièrement à l'esprit la série *Cinquantes-trois relais du Tôkaidô*, qui est une mise en images de la route reliant Edo à Kyoto par la côte. On y retrouve les montagnes, les rizières à travers lesquelles serpente un chemin étroit, les pluies d'été qui fouettent les voyageurs, ceux-ci se recroquevillant sous de maigres capes, le vent qui joue à emporter un chapeau de paille, faisant courir derrière lui un homme un peu pataud...

⁹ Et plus précisément du western italien de Sergio Leone, plus parodique que le western classique : est toujours présente cette note d'humour qu'elle estime être le pendant de la mélancolie.

¹⁰ Voir à ce propos *Le voyage, le monde et la bibliothèque* de Christine Montalbetti et tout particulièrement le chapitre « la médiation de la bibliothèque » (53-98).

¹¹ À cet égard, les motifs d'ombres et de lumières que dessinent les feuillages sont des détails marquants, chez Kurosawa comme chez Montalbetti.

¹² Elle dit par exemple pour l'écriture de *Journée américaine* : « J'ai filmé en vidéo des paysages de la route 66, et à mon retour j'ai visionné ces images pour les décrire et en faire le contenu de l'expérience visuelle de Donovan qui roule en direction du ranch de son ami Tom Lee » (Montalbetti et Brand, « L'espace de la fiction », 127). Ainsi, la vidéo semble jouer le rôle d'un filtre.

¹³ « Je n'avais pas l'habitude de dire quelque chose de moi autrement que par la médiation de la fiction, à travers la précaution pudique des univers imaginaires » (Montalbetti, « Pourvu qu'il y ait un petit coin de vue avec arbres », 127).

¹⁴ Pour les considérations historiques sur le temps au Japon, nous nous référons à Delay, Nelly. *Le Jeu de l'éternel et de l'éphémère*, Arles : Picquier (Collection Japon), 2004.

¹⁵ Par exemple, dès la première page de *En écrivant Journée américaine*.

¹⁶ Si l'on remplace le terme de « pluie » par « pensées », dans les deux premiers paragraphes, l'équivalence fonctionne.

¹⁷ Marie-Pascale Huglo a recours à la notion d'« intermédialité » pour aborder les influences des médias de diverses natures sur la narratologie : « Le cadrage du visible opéré dans le texte relève, pour sa part, de la photographie, qui a affecté nos façons de voir et a transformé l'esthétique de la 'vue' [...]. Chaque mode renvoie, y compris dans la méthodologie ('scène', 'cadrage', 'enchaînement'), à un médium ou à plusieurs médias bien précis. Cela permet d'ébaucher les repères généraux nécessaires pour mieux identifier et analyser l'intermédialité à l'œuvre » (Huglo, *Le sens du récit : pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, 28-29).