



HAL
open science

L'adresse dans les récits de Léonor de Récondo : une manière d'“ anéantir nos temporalités respectives ”

Narjoux Cécile

► To cite this version:

Narjoux Cécile. L'adresse dans les récits de Léonor de Récondo : une manière d'“ anéantir nos temporalités respectives ”. C. Narjoux, A.-M. Paillet (dir.), “ Palper l'ineffable ”, La langue de Léonor de Récondo, EUD, 2021, 9782364414082. hal-03957805

HAL Id: hal-03957805

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03957805v1>

Submitted on 9 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'adresse dans les récits de Léonor de Récondo : une manière d'« anéantir nos temporalités respectives »

Dans ses deux derniers récits, *Manifesto* (2019) et *La Leçon de ténèbres* (2020), Léonor de Récondo opte pour un récit-cadre autobiographique et emploie fréquemment la première personne qui assimile instance narrative et autrice. Dans ce récit-cadre à la première personne, s'enchâssent des bio-fictions en énonciation historique, soit à la troisième personne (l'histoire d'El Greco), soit en énonciation autobiographique encore (celle du père de l'écrivaine).

Or, l'écrivaine recourt à différents niveaux de ces récits enchâssants ou enchâssés à la deuxième personne pour s'adresser, soudainement, à un absent, à un mort. Il s'agit du peintre El Greco dans *La Leçon de ténèbres* – invité à reprendre vie, chair voire parole. Dans *Manifesto*, il s'agit en particulier de Félix, père de l'écrivaine à qui elle s'adresse, au seuil de la mort, et qui ne peut plus lui répondre. Pourtant, elle lui donne la parole, sous l'espèce d'une prosopopée, et le fait lui-même s'adresser à un autre absent, mort, lui, de longue date, Ernest Hemingway, qui s'adresse aussi à lui.

On trouve encore de nombreuses adresses dans *Pietra viva* (2013), récit, lui, en énonciation historique : celles du sculpteur Michelangelo à un jeune moine mort, Andrea.

Le procédé semble être apparu dès *Rêves oubliés* (2012), où, au début du récit, Aïta et Ama, fugitifs momentanément séparés s'adressent intérieurement l'un à l'autre, bien qu'ils ne partagent plus le même espace. Le discours alors est rapporté en italique et introduit par une apostrophe à l'absent. Dans *Amours* (2015), on peut relever quelques adresses de Céleste à la Vierge Marie dans ses prières, ainsi qu'à la fin du récit, une adresse à son fils, mort. Dans *Point Cardinal* (2017), le procédé n'apparaît pas.

On peut parler pour ces adresses aux absents, aux morts, d'apostrophes au sens rhétorique du terme, et plus précisément d'allocutions :

L'allocution est une figure macrostructurale : elle n'est pas attachée à la spécificité de tel ou tel. Elle consiste en ce que, dans le discours, apparaît une prise à partie par une adresse de parole à un interlocuteur qui n'existe pas, même fictionnellement : c'est donc soit soi-même, soit un être absent ou inanimé, soit une entité, soit une pure abstraction. La figure de l'allocution ne sert qu'à renforcer la vivacité de l'expression.¹

Je montrerai comment ce procédé dialogique biaisé de l'allocution fait bien davantage que renforcer la vivacité de l'expression chez Léonor de Récondo dans la mesure où il constitue un ressort essentiel de sa poétique. Palliant la communication impossible avec les êtres disparus, substitut de cette communication perdue, autant que transition vers l'acceptation de l'absence, l'allocution, en transgressant les strates temporelles au sein de la fiction, en transgressant les

¹ G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, LGF, 1992, p. 44.

différents niveaux narratifs et énonciatifs, déroute le système du récit. Réorganisant l'écoulement et la représentation du temps, elle sert l'écriture du deuil et en *informe*, au sens philosophique du terme, la temporalité propre, c'est-à-dire, selon Ricœur, l'expérience du temps proprement humaine.

Pour dégager la spécificité de cette poétique de l'adresse chez Léonor de Récondo, j'étudierai les trois récits où ce procédé se manifeste le plus.

Pietra viva (2013)

Pietra viva est une bio-fiction écrite à la troisième personne et au présent. Elle relate un épisode de la vie du sculpteur Michelangelo, que la mort d'un jeune moine, le frère Andrea, conduit à affronter l'oubli de son enfance, l'oubli du visage de sa mère, morte quand il n'avait que six ans, l'oubli propre au temps qui passe et à la disparition des êtres chers, et que son art cherche à contrer autant qu'à transcender.

Le procédé d'adresse se présente dans ce récit sous différentes formes et à différents degrés ; ce que nous allons examiner à présent.

LETTRES

Ce procédé est d'abord sensible dans les lettres de Michelangelo au Frère Guido (l'un des compagnons du frère Andrea), qui ne lui répond pas. Nous avons là un cas-limite d'adresse, dans la mesure où la communication propre au genre épistolaire est simplement supposée différée : le frère Guido est supposé être vivant, sinon dans le même espace, du moins dans le même temps que le sculpteur. A ceci près que Michelangelo ne parvient pas à envoyer la lettre, dont l'écrivaine nous offre plusieurs versions :

Frère Guido,

Je ne vous ai pas envoyé ma première lettre, et celle-ci suivra certainement le même chemin. Je ne sais pas. Je ne sais plus.² (PV, 49)

DISCOURS INTERIEURS

Mais l'adresse proprement impossible sur le plan énonciatif et communicationnel, dans la mesure où il n'y a plus ni concomitance spatiale ni concomitance temporelle, se manifeste avant tout dans les discours intérieurs de Michelangelo.

SIMPLE ADRESSE

Ils sont, pour la plupart, destinés au frère Andrea, mort au début du récit. Les courtes phrases de ces discours directs, souvent assertives, mais parfois interrogatives, sont aisément repérables dans le texte, marquées par l'italique. Nombre d'entre elles rendent en outre explicite, par l'apostrophe – au sens grammatical du terme, cette fois – le destinataire de ce discours intérieur :

Andrea, c'est toi qui gis sous mes yeux, n'est-ce pas ? (PV, 14)

² Les italiques sont de l'autrice.

Andrea, tu es la beauté à l'état pur. La perfection des traits, l'harmonie des muscles et des os.
(PV, 15)

DOUBLE ADRESSE

Dans l'un des derniers chapitres, c'est conjointement à Andrea et à sa mère que ces discours intérieurs du sculpteur finissent par s'adresser. Ils passent dès lors du tutoiement au vouvoiement et conjoignent les deux morts – comme moments et comme « personnes » – effaçant donc là encore les espaces-temps distincts dans lesquels chacun des deux avait vécu, pour élaborer un ici-maintenant commun manifesté par le présent et les déictiques :

Vous êtes là. Vous ne me quittez pas ! (PV, 215)

TRANSMUTATION DES FANTOMES

In fine, ces adresses impossibles semblent se résoudre en récit, transmuant les destinataires-fantômes en objet de discours, c'est-à-dire en troisième personne.

SONGE

En effet, lorsqu'à la faveur d'un songe, Michelangelo retrouve sa mère, cette conjonction des strates temporelles est soulignée :

Elle est là, comme jadis. Ils ont maintenant le même âge.³ (PV, 210)

« Comme jadis », qui souligne, par le comparatif, les deux époques prises distinctement, laisse place un « maintenant » de présent proprement insituable. Il trouble la perception élémentaire du temps chronologique qu'a le lecteur, et manifestant une distorsion, le conduit à ne plus pouvoir répondre précisément, à la question « quand cela se passe-t-il ? », autrefois ? ou « maintenant » ? mais quand « maintenant » ? Voire, dans quel univers cela se passe-t-il ? C'est ici le présent fictif du songe, autre biais par lequel le sculpteur parvient à se ressaisir de ce temps perdu. La « brise légère » du songe le « porte » alors « au temps d'avant, juste avant » (PV, 159), c'est-à-dire juste avant la mort de sa mère, qui a fermé comme un couperet pour le sculpteur ces passages par lesquels nous pouvons faire l'expérience d'une temporalité où se conjoignent sans s'abolir les différentes strates du temps. Or, dans ce rêve, le sculpteur « voit » sa mère danser avec le frère Andrea et tente de leur parler ; la problématique de l'allocution est ici énoncée, conscientisée et distanciée :

La danse du rêve semble infinie.

Michelangelo aimerait les arrêter pour leur dire :

« Attendez ! Ralentez, que je puisse voir vos visages ! Vous reprendrez juste après. Laissez-moi profiter de vos regards ! Donnez-moi cette joie ! »

Mais comment l'entendraient-ils ? Leur jardin, si proche de l'Éden, est aussi celui de son enfance. Sa voix ne les atteint pas. Elle reste clouée à son oreiller. (PV, 160)

De fait, l'adresse aux absents est multiples fois distanciée et modalisée dans le premier paragraphe, au moyen du verbe de parole (« dire »), qui dégage et explicite les différents plans énonciatifs, au moyen des guillemets qui sertissent le discours et le placent à un autre niveau que celui du récit qui court, et au moyen du verbe au conditionnel présent (« entendraient ») qui

³ Je souligne.

invalide, en le déportant vers l'inactuel des mondes possibles, le procès de « dire » mais aussi l'aspiration toute optative à infléchir leurs actes.

POESIE

Peu à peu, le récit témoigne d'une distance qui s'installe donc entre Michelangelo et ses fantômes : une extériorisation de son discours intérieur s'opère. À la toute fin du récit, en témoigne encore le poème à la troisième personne de Michelangelo réconcilié avec lui-même, avec son enfance oubliée. Ce poème a pris forme par bribes à mesure que le sculpteur retrouvait la mémoire, et donc celle de sa mère morte alors qu'il était enfant, par l'entremise des cinq sens :

*Du haut de son perchoir,
Il tombe sur le sol de son enfance.
La main si délicate
Lui parle d'aromates et d'amour,
Il l'entend, la sent, la goûte (PV, 158)*

RESURRECTIONS

C'est une expérience toute proustienne de traversée transgressive du temps que vit Michelangelo ; ce que nous restitue le récit :

Sur le bord de son assiette, des petits bouts de galette jaune luisants d'huile sont soigneusement alignés. Il en prend un. Le goût se propage dans sa bouche et ses papilles le portent vers la grande cuisine familiale de son enfance. Celle dans laquelle sa mère n'entrait que pour préparer cette même galette.

Soudain, Michelangelo est assis sur les grandes dalles. Il a quatre ou cinq ans. (PV, 158)

Le présent du deuxième paragraphe permet de superposer les deux époques – dont la distance initiale est marquée dans le premier paragraphe par l'opposition entre le présent du sculpteur adulte et l'imparfait de son enfance – désormais contemporaines.

La restitution entière du poème, comme destiné à Michele, l'enfant qui suit partout Michelangelo, tel son ombre ou son double plus jeune, mais destiné aussi au lecteur, constitue le *desinit* du récit. Ce poème n'est pas sans évoquer une « Aube » rimbaldienne ; c'est un chant de la mémoire « ressuscit[ée] de l'enfant » qui « plonge » un bref instant dans « l'étreinte chaude » de la mère-nature :

*La chevelure de pluie s'est défaire.
De l'orage naît l'espoir infini
D'un amour retrouvé
Qui s'arrache à l'oubli
Pour ressusciter la mémoire de l'enfant
Dans le cœur de l'homme. (PV, 225)*

C'est bien une expérience du temps par le deuil traversé que traduisent ces adresses d'une âme en peine qui « n'atteint pas » son destinataire. L'aboutissement de ce processus est cette mémoire retrouvée, ravivée de ses morts que l'artiste sculpte dans la pierre – morts alors « manifestés », incarnés dans un nouveau corps, de pierre vive. Leur mort étant enfin, et dans tous les sens du terme « réalisée », le deuil accompli :

*Andrea, c'est comme si je réalisais enfin ta mort, comme si je la laissais libre de sortir de moi.
[...] (PV, 204)*

Pour le sculpteur, la parole enfermée laisse place à la « pierre vive », sans que pour autant les fantômes ne le quittent tout à fait (« *Vous êtes là. Vous ne me quittez pas !* », p. 215). Et pour l'écrivaine, le récit a pris forme, s'est construit autour de ces allocutions, et l'absent est peu à peu passé du statut de fantôme de personne de l'interlocution, à celui d'objet « sensible » du discours.

Manifesto (2019)

Le récit *Manifesto* est remarquable par la disposition complexe de la parole et des récits entrelacés. Le récit-trame relate le temps « long », « extensible », « sans durée définie » (PV, 79) des dernières heures de Félix, père de Léonor, pour sa « mort annoncée » (PV, 15), dans sa chambre d'hôpital, avec, à son chevet, sa femme, Cécile, et donc sa fille, Léonor, narratrice.

Numérotés de I à XXVIII, des chapitres se tressent au récit-trame avec lequel ils alternent ; ils portent les discours de deux personnages : il s'agit des adresses de Félix au seuil de la mort à l'écrivain Hemingway (« Ernesto » dans le texte), et de celles d'Ernesto à Félix ; elles retracent les épisodes clés de leurs vies, qu'ils se racontent, remontant peu à peu le temps à la rencontre des plus marquants et/ ou des plus tragiques de leurs vies. Chaque chapitre se présente comme une tirade. L'alternance des voix n'est pas systématique d'un chapitre à l'autre. Les discours se font rarement réponse l'un à l'autre, mais plutôt jeux d'échos, récits parallèles, côtoiements invitant la jonction par association d'idées – même si les chapitres V et XXI s'ouvrent sur une question d'Ernesto à Félix à laquelle le reste du chapitre constitue la réponse de Félix :

« Et le violon, quand est-ce que tu vas me le montrer, Félix ?
« Pas encore, la musique, c'est pour la fin, la belle fin. [...] (M, 35)

ADRESSES DE FELIX

Félix, quoique présent physiquement dans la chambre, est donc parti « ailleurs », « il cause avec d'autres » (M, 74). Nous avons là une adresse fictive d'un homme qui ne peut plus parler aux « autres ».

À ERNESTO

Il s'adresse essentiellement à Ernesto déjà mort. Cette adresse est donc doublement transgressive qui passe la barrière de la mort et fait se retrouver dans une contemporanéité de parole des êtres ayant appartenu à des espaces-temps distincts. Ainsi, à propos de sa rencontre avec Ernesto retrouvé à cet endroit, sur ce « banc » où l'on se retrouve pour parler, pour dire l'essentiel sans « passer outre » (p. 99), Félix en souligne-t-il le caractère improbable :

Je ne sais pas pourquoi c'est toi que je retrouve, je ne t'ai vu qu'en de rares occasions. Ton nom, je le connaissais, il circulait à la ferme, toujours respecté, jamais traduit, sur les couvertures des livres écornés qui sortaient des poches de mes oncles. (M, 99)

Ses livres étaient dans les poches des oncles parce qu'Ernesto fut un proche de la « sœur de [la] grand-mère » de Félix chez qui il allait dîner souvent, comme l'intéressé s'en explique (M, 165). Ces adresses à Ernesto sont explicitées par l'apostrophe, à l'exception du chapitre XXIV dénué

d'aucune apostrophe ni sans aucun usage de la deuxième personne. Elles sont présentes dans dix-neuf des vingt-huit chapitres⁴ :

Laisse-moi te raconter un rêve, Ernesto. (*M*, 57)

Je me souviens de ce matin-là, Ernesto. (*M*, 63)

On a le temps maintenant, Ernesto, le temps d'attendre, de comprendre, d'écouter, de jouir, de regarder le ciel et l'arbre, et puis le tronc qui sèche, regarder ailleurs et y revenir, faire semblant de l'avoir oublié, ne pas l'avoir oublié et y revenir. (*M*, 76)

Ernesto, que reste-t-il de nous ? (*M*, 77)

S'adresser à Ernesto, l'écrivain suicidé, c'est peut-être tenter de rouvrir la « brèche », le « gouffre » laissé ouvert par la mort inexplicée (« par overdose ») de sa fille Dominique, puis celle de son fils Raphaël, et celle de son troisième enfant, Frédéric, et d'y regarder. Et tenter non tant « d'oublier, par intermittence, l'abîme, la souffrance et la mort » que de « parler à plaies refermées » (*M*, 174).

À CECILE

Plus rares et différents sont les discours destinés à Cécile, sa femme, dont le prénom en apostrophe, associé à l'usage de la deuxième personne, apparaît au chapitre VI et à la fin du chapitre XXVIII, car il s'agit de deux poèmes – ce dont rend compte la disposition paginale. Le registre est celui du lyrisme amoureux. Comme le précise Félix, s'adressant au chapitre I à Ernesto, « personne n'est là pour se moquer du lyrisme des deux petits vieux » – il parle de lui et d'Ernesto.

Cécile, ce ciel.
Tu es entrée dans la pièce,
Je te sens, je ne te vois pas. (*M*, 41)

Cécile, dans la nuit profonde qui m'entoure,
Alors que les fantômes ailleurs se réunissent,
Je dépose mon cœur dans le tien –
Tu dors, tu ne le sais pas.
Je tresse mon souffle autour du tien –
Si discret, tu ne le sens pas.
Et je m'abandonne au sommeil. (*M*, 175)

Ces poèmes, adresses muettes à Cécile qui veille son mari, ont cette particularité de manifester une présence consciente et aimante de Félix dans le temps de la chambre d'hôpital où ils semblent s'énoncer. Le dernier poème clôt les prises de paroles des deux hommes, et spécifiquement celle de Félix. Il sera suivi du récit en italique de la réunion des « fantômes », qu'il annonce.

⁴ Chapitres I, III, V, IX, X, XII, XIII, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXV, XXVI, XXVIII.

ADRESSES D'ERNESTO

On relève aussi donc les adresses d'Ernesto à Félix⁵.

Tu vois, Ernesto, la montagne là-bas ? (*M*, 17)

Tu aimes les *TOROS*, Félix ? (*M*, 51)

Tu sais, Félix, ma mère, je la détestais [...] (*M*, 69)

ADRESSES DE LEONOR

Il y a enfin les adresses de la narratrice-autrice, identifiée telle (« je dis, nous sommes la femme et la fille de Félix de Récondo », *M*, 21), et à son père et à son frère.

À SON FRERE

Sans doute, se souvenant d'une visite au cimetière où est enterré son demi-frère, Frédéric, de treize ans son aîné, quinze après la mort de celui-ci, Léonor s'adresse-t-elle à lui, devant sa tombe. Cependant, cette adresse est crédibilisée et par la présence de la tombe, qui symbolise une forme de présence du disparu dans l'espace, et, dans la narration, par la médiation d'un verbe de parole qui restaure et démarque les plans énonciatifs :

Je lui dis qu'il y a mon fils dans la voiture, que j'aimerais qu'il le rencontre – je suis la seule de nous quatre à avoir eu un enfant. Je lui dis qu'il est né un mois avant mes trente ans, qu'il est né juste à temps.

Je lui dis : tu vois, je ne peux plus mourir, je dois être en vie pour lui.

Je lui dis : je te porte, je t'aime dans mes mots, ma musique. Comme ce cimetière est beau, entouré de la montagne ! ça vient éclairer ta mort d'une lumière douce. (*M*, 110-111)

À SON PERE

Les adresses sans marquage d'aucune distance véritable sont bien davantage celles de Léonor à son père, Félix, au sein de la chambre d'hôpital. Elles se marquent essentiellement par l'irruption de la deuxième personne dans les déterminants possessifs et les pronoms personnels.

Je vais entrer dans ta chambre d'hôpital, que j'ai quittée l'après-midi même. Tu semblais aller mieux. [...] Je t'ai vu rire. Je t'ai entendu parler basque. [...] Je sais que tu vas mourir dans les heures prochaines, je ne sais pas exactement quand. (*M*, 15-16)

Et ton corps n'avait pas perdu sa dignité. (*M*, 34)

Je suis près de toi, maintenant, à ta droite. (*M*, 49)

Félix, où es-tu ? (*M*, 73)

Aucune expression sur ton visage si lisse. Et je comprends soudain – comment pourrait-il en être autrement ? – que tu es sorti de cet espace clos, que tu as pris la tangente par le seul point de fuite qui existe dans cet espace : ton esprit. Ton esprit se promène ailleurs, à l'ombre d'une forêt, et il cause avec d'autres. (*M*, 74)

⁵ Chapitres II, début V, VII, VIII, XI, XIV, XXII, XXIII, XXVII.

La communication impossible ou difficile de la narratrice avec son père est d'emblée soulignée, puisque Félix, du moins son esprit, n'est pas localisable, a « pris la tangente », est « ailleurs ». Les déictiques, associés, le plus souvent, au présent de l'énonciation, s'ils ne restaurent pas le père comme interlocuteur à part entière dans l'acte de communication, du moins, font de lui un destinataire apte à écouter, à entendre, à comprendre, et le ramènent tout entier dans l'ici-maintenant de la chambre. La parole ne lui est pas déniée, au contraire. Et le jeu d'adresses qui est mis en place dans ce récit se voit ici justifié : Félix ne peut pas s'être complètement tu, ne peut pas ne plus être interlocuteur – sa parole ne peut que demeurer vive : « il cause avec d'autres ».

À LA RECHERCHE DES MOTS PERDUS

Pourtant, c'est un homme ou un père dont la parole pouvait se dérober pour laisser place au crayon :

Je t'avais posé une première question à propos de la ferme. Tu m'avais répondu, c'est très simple, et tu t'étais levé pour aller chercher une feuille et un crayon. Puis tu t'étais rassis et tu t'étais mis à dessiner, sans un mot. [...] Parfois, tu te raclais la gorge. En me disant, tu vois, c'était comme ça. Je n'osais pas te demander de m'expliquer. Tu livrais ta pensée au crayon. (*M*, 124)

La succession des morts familiales, ces « morts qui appellent les morts » (*M*, 103) a aussi installé le silence entre ceux qui sont restés, ou a défait l'ordre des mots ; après la mort des enfants ou des frères et sœurs suicidés :

[...] on s'est pris dans les bras, je ne savais pas quoi te dire. (*M*, 62)

J'entends [Je = Félix] mes pas qui claquent dans le couloir, et des phrases entrecoupées. J'entends sans comprendre. Cécile vient mettre en ordre les mots. (*M*, 64)

J'étais seule avec toi, tu étais déjà épuisé. Nous parlions peu. (*M*, 142)

Je ne savais plus te parler, mes mots devenaient creux, vains, gênés. J'avais l'impression de parler seule, que mes phrases étaient happées par ton gouffre sans y trouver le moindre écho. (*M*, 147)

Enfin, la maladie a elle aussi « dispersé » les mots et esseulé les personnes :

Quand les mots se sont dispersés entre nous, que les miens et les tiens ne se rencontraient qu'en de très rares occasions, les gestes s'en sont mêlés. Ils sont entrés dans la ronde. Moins je te parlais, plus je te touchais. (*M*, 97)

Une négociation semble s'opérer dans l'extériorisation difficile des mots de l'intime ; il y a ceux qui ne peuvent qu'être dits, contre l'oreille, et ceux qui gagneront l'écriture :

Ma bouche contre ton oreille, je te dis des mots qui ne s'écrivent pas. Des mots qui exigent la voix. Des mots de toi à moi, les derniers prononcés qui traversent ta peau devenue froide, qui parcourent tes oreilles, ton cerveau, tes veines et tout ton squelette pour rejoindre ton souffle, si ténu soit-il. Des mots d'amour, de gratitude, alors que déjà se profile l'incertitude de pouvoir jamais vivre sans toi. (*M*, 171-172)

L'écriture de *Manifesto* vient ainsi explorer le silence des absents, « le silence assourdissant de la mort » (*M*, 31), pallier l'absence des mots entre les êtres qui se sont aimés, en rapporter les gestes et la geste, en déployer les récits restés muets, formuler ce qui peut encore être dit, à eux,

d'eux. L'adresse lyrique, qui conjugue dans le présent de la parole un *je* parlant et un *tu* par là-même présentifié, lui permet d'entrer dans « l'espace créé par les deuils » (*M*, 107) pour « voir », pour l'habiter de mots, et apprivoiser la « suspension épaisse du temps, infranchissable » (*M*, 31) qui sépare les vivants des morts :

La plaie est profonde, elle ne se referme pas. L'amour non plus, il résiste jusqu'au bout. Alors, il n'y a plus de passé, de présent, de futur, toute temporalité est balayée. (*M*, 107)

Seul demeure le présent de l'écriture.

Tandis que Félix a choisi de rester plutôt en « dehors » de cet espace, « abîme » ou « brèche » (*M*, 68) laissée par la mort des enfants, des frères et sœurs, Léonor, comme Martha, la femme tant aimée d'Ernesto, s'arrête pour « voir », pour être « dedans » et vivre, « de l'intérieur » cet espace-temps du deuil, avant de repartir vers l'extérieur, happée par la vie⁶.

Les adresses contreviennent ainsi à la descendance destructrice du temps qu'elles défont, et transmutent par la narration et par le chant lyrique – ce chant qui s'échappe du dernier récit, pour ne plus finir.

En effet, *in fine* prend place un dernier récit, en italique, à la troisième personne et au présent, en rupture marquée, typographiquement et énonciativement, avec ce qui précède. Il ouvre sur un espace-temps hors de toute « temporalité », au sens où l'entend la narratrice, dans la mesure où s'y retrouvent les personnages, les « fantômes » des différents souvenirs convoqués par Félix et Ernesto, enfants, petits-enfants, grand-mère, épouse, amis, tous décédés. Le point de vue semble flottant, cependant que subjectif (« Amatzxo est là, évidemment » ; « ses petits-enfants plus exactement », *M*, 177) ; pris en charge par un *on* caméléon (« on distingue », « on les voit », « on lui avait dit », *M*, 177-178) qui semble parfois pouvoir se résorber par énullage de la personne en un *nous* inclusif du *je* narratorial et du lecteur, avant que la sixième personne ne reprenne décidément ses droits, et qu'instance narratorial et lecteurs ne semblent ainsi s'éloigner pour laisser se déployer la musique et le chant :

Au gré de la lumière, au gré de leurs voix, la poussière dorée tournoie, passant de l'un à l'autre, se posant sur une main, un cil, une épaule. La montagne, qui leur fait face, leur répond en écho, d'une colline à l'autre, d'un corps à l'autre, sans jamais cesser. (*M*, 179)

Les voix tressées de *Manifesto* élaborent de fait une « polyphonie », au sens musical du terme⁷ :

Je voudrais retenir vos voix à tous, en faire une polyphonie. Y ajouter la mienne le moment venu. (*M*, 92)

La Leçon de ténèbres (2020)

Le récit-cadre de *La Leçon de ténèbres* est lui aussi en énonciation autobiographique : la première personne y est la narratrice assimilée implicitement à l'autrice (quelques indices biographiques parsèment le texte, du violon à la date et au lieu de sa naissance). C'est au sein de ce récit-cadre que prennent place les adresses de la narratrice à Doméniko – El Greco – dont elle retrouve l'œuvre peinte lors d'une nuit passée au musée qui lui est consacré à Tolède.

⁶ Cf. l'article de Bérengère Moricheau dans le présent recueil sur les procédés d'échappées belles.

⁷ « Procédé d'écriture qui consiste à superposer deux ou plusieurs lignes, voix ou parties mélodiquement indépendantes » (*TLFi*, en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/>). Cf. aussi encore l'article de Bérengère Morichau sur la polyphonie de *Manifesto*.

DEFIER LE TEMPS, DEFIER LA MORT

Dès l'*incipit*, l'apostrophe surgit et s'énonce comme un double défi ; il ne s'agit pas de s'en tenir aux seuls mots :

Doménikos, la perspective d'une nuit d'amour avec toi s'éloigne (LT, 14)

Depuis que j'ai retrouvé le carnet de mon père, je me prépare à la possibilité de te rencontrer. Les quatre siècles qui nous séparent ne sont absolument pas un obstacle. (LT, 14-15)

Cette adresse est donnée d'emblée comme un défi au temps, dans la mesure où cette fois-ci « quatre siècles » séparent la narratrice de celui à qui elle s'adresse, et à la mort, ici redoublée : la figure intermédiaire du père mort, ou plutôt ses carnets, donc ses mots écrits, semblent avoir constitué des intermédiaires dans la préparation de la rencontre avec le peintre et donc dans la négociation avec les lois du temps, même si la narratrice dit les avoir sciemment laissés à Paris pour pouvoir « voir » par elle-même, de ses propres yeux.

Outre une confiance infaillible et maternelle dans le succès de l'entreprise et la vertu « manifestante », incarnante, de l'apostrophe...

À minuit passé, je reçois un message de ma mère qui me souhaite de rencontrer El Greco, avec la possibilité d'un dialogue, d'une pensée, m'écrit-elle. (LT, 79)

... s'affiche une volonté marquée d'anéantir une fois encore les barrières temporelles qui séparent la narratrice de son ou ses fantômes interlocutifs :

Je sais que tu ne viendras pas de si loin, même pour faire l'amour, si nous n'anéantissons pas nos temporalités respectives. (LT, 19)

C'est que le peintre n'est pas n'importe lequel à ses yeux, il est d'abord celui de l'« anachronisme » pictural :

Doménikos, je t'adore, parce que tes toiles me semblaient parfaitement anachroniques quand, jeune fille, je les regardais à Madrid au musée du Prado. Je ne comprenais pas de quelle époque tu étais. Je te trouvais bizarre, étrange, beau, certes, mais sans adjectif adéquat. Je vérifiais plusieurs fois : 1600, vraiment ? J'avais l'impression que quelqu'un s'était trompé lors de l'accrochage. Ton style ne correspondait pas à celui des autres peintres exposés. Tu aurais dû être dans la salle des Goya. Ton coup de pinceau, ton expressivité me semblaient si proches de moi dans le temps. Tes tableaux auraient dû être accrochés à côté de ceux d'Egon Schiele, mais aussi de ceux de la période bleue de Picasso. (LT, 127)

Le franchissement des temps est donc une caractéristique de son œuvre même qui autorise la « translation temporelle » (comme dirait Rouaud) de leur auteur lui-même. Mais il est aussi l'auteur du tableau dont le père de l'écrivaine fit la copie dans les carnets retrouvés après sa mort :

Doménikos, venir à Tolède pour te voir, c'est revenir sur mes pas, en inventer d'autres, c'est croiser mon père, c'est me remémorer le moment où, des mois après sa mort, j'ai trouvé le carnet. Un carnet au fond d'un tiroir, un carnet oublié qui m'attendait. Un carnet qu'il avait tenu enfant [...] Sur ce carnet, il y avait des pages et des pages couvertes de dessins d'animaux, d'objets, de proches, mais surtout un tableau comme une obsession, la Trinité peinte pour Doménikos qui est au Prado. (LT, 132)

Le motif du deuil du père est donc ici filé, poursuivi et transmué par la médiation non plus de l'écrivain Hemingway, mais par celle du peintre El Greco.

Faisant du peintre une personne de l'interlocution, comme destinataire – muet – de son discours, elle lui confère de fait, là encore, une présence singulière, l'installe dans le ici-maintenant du moment de l'énonciation, l'installe dans son temps, celui de l'écriture.

PROCESSUS DE PRESENTIFICATION DANS LE RECIT-CADRE

La présentification de Doménikos est progressive et non linéaire.

MONDES POSSIBLES

Au-delà du champ lexical du possible déjà aperçu plus haut (« perspective », « possibilité » à deux reprises, « souhait », p. 14 et 15, système hypothétique en « si », p. 19), ici, les formes verbales que sont les futurs simples, futurs probables, comme les subjonctifs de pré-actualisation, soulignent une rencontre encore située, au début du récit, pour la narratrice, dans les mondes possibles, au même titre que l'impératif qui n'engage que le locuteur dans ses aspirations performatives à modifier le réel de ses mots :

Doménikos, je prie pour que tes mains soient aussi longues, aussi diaphanes, aussi éloquentes que celles que tu peins. (LT, 18)

Quand tu seras là, Doménikos, il me faudra tout abandonner. Mes armes, l'écriture, le livre, l'espace que j'ai créé pour toi dans mon esprit. (LT, 19)

Doménikos, prends pitié. (LT, 36)

Doménikos, rejoins-moi. Tu es ma prière. (LT, 60)

PRESENT

Personne 2

Le présent actualisant cependant surgit. Il surgit pour retracer, à la deuxième personne, le parcours de Doménikos à Tolède, lorsque la narratrice se rend à la cathédrale pour « s'engouffrer » (LT, 55) dans l'une de ses toiles, *L'Expolio* :

Tu es venu ici, Doménikos, je le sais, comme tous ceux qui arrivaient dans la ville pleins de désirs. Tu touches la pierre et tu fermes les yeux. (LT, 55)

Madrid te déçoit. [...] Quelques semaines plus tard, tu pars pour Tolède, et, le 2 juillet 1577, tu signes un contrat avec García de Loaysa, maître des hautes œuvres de la cathédrale. On te commande un tableau.

Tu parcours les ruelles de la cité. La ville te plaît, ça grouille de monde [...] (LT, 58-59)

Il est difficile ici de parler de présent de narration dans la mesure où il ne prend pas place au sein d'un récit au passé. Mais parce qu'aucune autre forme verbale n'est porteuse de cette valeur déictique ou actuelle, son emploi donne le sentiment d'une écriture sur le vif, liant étroitement, par le jeu des plans énonciatifs, moment de l'événement et moment de l'écriture (et de la lecture), situant par défaut le procès au moment de l'énonciation : la narratrice et le lecteur sont alors projetés dans le moment vécu quelques siècles au préalable par le peintre. En cela, le

présent de l'indicatif sert l'écriture de Recondo et sa représentation du temps qui en est une reconfiguration :

Je crois à la connaissance dans le temps, nécessaire à la création d'un présent qui ait un sens, un présent qui embrasse, qui contienne les routes traversées et celles à venir, même si nous foulons inlassablement les territoires de ceux qui nous ont précédés, même s'il nous plaît d'imaginer que nous les réinventons. (LT, 33-34)

Personne 3

Si le présent est la forme verbale conjuguée dominante de *La Leçon*, l'usage de la deuxième personne pour désigner El Greco n'est pas continu, et l'apostrophe laisse place, dans le « présent qui embrasse » de l'instance narrative, à des emplois de la troisième personne qui renvoient le peintre à son statut d'objet du discours, de fantôme, de référent absent, marquant la conscience qu'a la narratrice de la non-réalité de la rencontre :

Et je ne doute pas de sa venue, comme il ne doute pas de mon désir. Mon seul désir.

Une nuit, une seule, avec lui.

Il n'y résistera pas. Pourquoi résister à l'amour ? (LT, 16)

Pour autant, l'estompage des cadres temporels s'opère encore, permis ici par le recours persistant au « caméléon » temporel qu'est le présent, mais aussi par les phrases averbales ou l'infinitif⁸, tous inaptes à l'ancrage énonciatif et temporel.

La P3 est encore utilisée dans le récit biographique qui s'intercale avec le récit-cadre, selon un procédé déjà éprouvé, pour reconstituer le parcours du peintre El Greco, redevenu objet de discours, non-personne de l'interlocution, tandis que l'instance narrative s'efface, ou plutôt épouse un point de vue contemporain du peintre, pénètre son univers. Aussi le recours au présent de l'indicatif y persiste-t-il, qui sert la passerelle temporelle et contribue toujours à la présentification recherchée du peintre :

L'enfant court, en plein mois d'août entre les oliviers du chemin.

Il s'essouffle dans l'angoisse d'être en retard. [...]

Il court sur le chemin, il est effectivement en retard. Il tient, bien serrés dans sa main, son filet et son panier d'osier dans lequel on compte douze sardines. Cet enfant, c'est Domenikos Theotokòpoulos. Il est heureux et aimé. (LT, p. 23)

La terre est rouge, des nuées de poussière s'élèvent, puis tournoient autour des arbustes. Sur le chemin qui les mène à Tolède, en cette journée d'été, Doménikos et Francesco avancent lentement à dos de mule. [...]

Doménikos et Francesco avancent lentement sur ces terres, les mules chargées de lourds sacs. [...]

Doménikos et Francesco, donc, tels Don Quichote et Sancho Panza, cheminent sur les routes ardentes de Castille. (LT, p. 65-66)

Associé à des phrases courtes en parataxe, le présent se met au service d'une écriture qu'on pourrait dire organique, respirante, dont les redites sont à l'image du « ressac des vagues et [du] va-et-vient de la mer comme la pulsation ininterrompue du temps » (LT, 65). Si elles servent l'avancée pulsatile de la narration, assorties ici ou là de connecteurs temporels dédiés

⁸ Cf. dans le présent recueil l'article d'Antoine de Sacy.

(« bientôt ») ou du futur prospectif, qui semble pousser la narration vers son aboutissement désiré – la rencontre –, elles déportent tout aussi sûrement le récit vers le poème ou le chant.

INCANTATION, EVOCATION

De fait, à plusieurs endroits dans le texte, comme dans *Manifesto* et dans *Pietra viva*, le récit se mue en une forme poétique libre ; à cinq reprises⁹ c'est un poème adressé à Doméniko par la narratrice et la transition se fait toujours imperceptiblement : la phrase s'abrège, vient un alinéa et le poème commence. L'effet en est que le poème semble découler, naître du récit lui-même, en être l'aboutissement lyrique nécessaire.

Chez Léonor de Recondo, « diction » et « fiction » se rejoignent dans l'écriture du deuil, dans l'expérience d'une dépossession :

Je pleure les instants qui s'enfuient, tout ce qui nous échappe et que nous tentons si désespérément de saisir.

Je pleure cet amour si furtif, bientôt emporté dans les méandres du temps dissimulés dans les plis de ma robe. Je pleure mes morts, ces aimés disparus qui chaque jour se rappellent à ma mémoire, ceux que je retiens captifs par l'écriture. (*LT*, 147)

Par l'adresse ou l'allocution, c'est une écriture qu'on peut dire proprement incantatoire – l'incantation est une formule magique censée agir sur les esprits surnaturels – autant qu'évocatoire – « évoquer », c'est couramment « interpellé, apostropher (quelqu'un) dans un discours, dans une prière », mais aussi étymologiquement « appeler, faire apparaître par la magie ». Ici, le procédé de l'adresse est donc bien d'abord *évocation* de « [s]es morts, ces aimés disparus » ; elle est aussi *incantation* dans la mesure où elle vise à les retenir « captifs par l'écriture » autant qu'à s'en libérer par l'expression, qu'elle soit poétique, picturale, sculpturale ou musicale.

Explorant « la performativité qui est celle de la poésie » comme de la « magie » : « performativité du langage créant ce qu'il dit en le disant »¹⁰, l'écriture de Recondo se veut transmutation :

Que la chair se fasse pierre. Ne l'obliger à rien d'autre. (*M*, 215)

Ou aussi bien, *que la chair se fasse mots. Mots vifs.*

Son écriture est *incantation* dans la mesure où chacun des récits ici étudiés explore le double processus du deuil : où la « capture » des êtres chers par les mots, la sculpture, la musique, la peinture appelle une dépossession nécessaire. Comme l'a compris Michelangelo :

Dans son art, il a toujours sculpté la pierre pour la transformer en peau, pour qu'elle soit ne soit plus que chair et tissu. Maintenant, il réalise que ses personnages veulent devenir marbre, ne désirent rien d'autre que de voir leur peau se pétrifier jusqu'à en être rugueuse, afin de retourner à ce qu'elle est véritablement : des souvenirs millénaires fossilisés, emprisonnés dans le cœur blanc de la montagne. (*PV*, 215)

Il s'agit autant de laisser partir les êtres aimés que de les interioriser, les faire soi, les faire siens. L'œuvre de Récondo se nourrit de cette tension et de la contradiction qui la fait, sans la résoudre.

⁹ Cf. *M*, 21-22, 62-63, 85-86, 133-134, 149.

¹⁰ D. Rabaté, *Gestes lyriques*, Paris, Corti, 2013, p. 216 ; ici, à propos de l'œuvre d'Olivier Cadiot, *Un mage en été*, Paris, POL, 2010.

Tout en faisant un « tombeau » d'écriture à ses fantômes pour qu'ils ne soient pas oubliés, elle les incorpore au point qu'ils parlent en elle, et même bruyamment comme en témoignent les passages méta-poétiques de *La Leçon de ténèbres* :

Je me balade toujours avec ma petite foule invisible. Ce sont mes morts, ceux que j'ai connus et aimés, ceux que je n'ai pas croisés, mais qui ont trouvé une place en moi. (LT, 35)

La plupart de mes fantômes sont nés en Espagne et c'est toujours pour nous tous une grande émotion de fouler cette terre. [...]

Certains pourraient croire que je suis seule attablée, riant devant tous ces verres remplis à ras bord. Il n'en est rien. Je suis une foule invisible et chaleureuse, une bande bruyante qui ne perd jamais l'occasion de se faire remarquer, une bande sans masques, tout à fait transparente, qui répond au moindre de mes appels [...] (LT, 51-52)

Conclusion

Si elle participe pleinement de cette discursivité massive de la littérature contemporaine qui va « de la confiance autofictionnelle à l'imprécation »¹¹ et qui a pu faire parler à son propos de « nouveau lyrisme », Léonor de Recondo permet de reprendre cette expression à nouveau frais pour définir l'expérience d'un sujet *parlécrivain* qui s'éprouve pluriel, transpersonnel et transtemporel, des multiples voix qui l'habitent et dont il a la conscience vive.

Se trouvent réunies dans son œuvre « les conditions d'une énonciation lyrique », « modalité spécifique qui la différencie du poétique »¹², servant l'émergence d'une fiction proprement lyrique, où l'instance narrative semble constamment prête à se fondre dans la parole autre, et s'élabore alors en « quatrième personne du singulier »¹³ – ici, *je, tu*, mais aussi *on, nous, il* ou *elle*.

C'est un lyrisme qui « déborde l'individu, pour prendre appui sur les mots et les choses du commun »¹⁴, lyrisme « transpersonnel »¹⁵, sans doute, où le « sujet moderne peut s'accomplir dans cette dépossession, s'ouvrant à l'altérité du monde, des mots et des êtres »¹⁶.

Je deviens alors la ville, sa chaleur, les cris des passants qui se sont tus, je deviens le silence de ton île, la mer, le ciel, les murs effondrés de ta maison, nos radeaux abandonnés, les soubresauts de la terre, les courants marins des profondeurs, je deviens l'étoile qui file, et Mars qui se dissipe. Je disparaîs dans ton étreinte. (LT, 147-148)

« Quel fantôme es-tu ? » interroge la narratrice lorsque la rencontre s'opère. À quoi elle choisit de répondre :

¹¹ C. Reggiani, « Le texte romanesque : un laboratoire de voix », dans G. Philippe et J. Piat (dir.), *La Langue littéraire, Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, ici p. 150.

¹² D. Rabaté, « Présentation », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, PUF, 1996, pp. 5-10, ici p. 9.

¹³ J.-M. Maulpoix, « La quatrième personne du singulier », dans *Figures du sujet lyrique, op. cit.*, pp. 147-160.

¹⁴ M. Collot, « Le sujet lyrique hors de soi », dans *Figures du sujet lyrique*, Paris, *op. cit.*, PUF, 2001, pp. 113-125, ici p. 124.

¹⁵ *Id., ibid.*, p. 125.

¹⁶ *Id., ibid.*

[...] je ne te prénommerai pas. Tu es tous. (LT, 148)

Cécile Narjoux
Sorbonne Université – Faculté des Lettres
EA STIH

Cécile Narjoux est Maîtresse de conférences en grammaire et stylistique à la faculté de Lettres de Paris Sorbonne, habilitée à diriger des recherches. Elle s'intéresse à la langue littéraire moderne et contemporaine et à sa grammaire ; à ce titre, elle a codirigé plusieurs collectifs sur les écritures fictionnelles contemporaines, depuis la « langue » de Mauvignier à celle de Darrieussecq, en passant par celle de Kerangal, Rouaud, et quelques autres... Son dernier ouvrage, paru en 2018 chez De Boeck, est une grammaire, *Le Grévisse de l'étudiant, Grammaire graduelle du français*. Elle prépare actuellement la publication de son inédit d'habilitation « “Un temps hors de l'Histoire, propice aux songes” : la langue littéraire et l'expérience du temps dans les récits de fiction contemporains ».