



RICHARD FORD : POINTER

VIRGINIE DELAMARE

Université de Rouen

« Its tail stuck alertly up when it was standing, making it look as though it might've had pointer blood back in its past. » [P 76]

Que je m'introduise alors, dans ce geste déployé de la présentation. J'entre à reculons. Avant de dire, pour trop peu qu'il y ait à dire, il *me* faut *m'*expliquer, simuler un rapprochement. C'est déjà pointer du doigt la difficulté, et pointer fait mal. Il me sera alors nécessaire de provoquer l'avalanche des mots, de procéder par agglutination. Non, l'entrée ne sera pas légère, mais le plat consistant, étouffant. À la bouche, les morceaux se déglutissent à grand renfort de liquide.

Pointer signe de son nom le verbe haut, la trame d'un recueil, peut-être même d'un écueil, à la lame si aiguë, qu'il nous laisse désemparés. Comment, pourquoi, faudrait-il définir, arrêter cette translation à la pointe de l'épée ? Vraisemblablement parce que le mot intrigue par la sonorité même de ces quelques lettres qui, accouplées, s'abandonnent dans leur dire et dans leur monstration :

"What's touché ?" Jan says, wrinkling her nose.

"It's a term used in fencing", Faith says. [...]

"What's fencing," Marjorie asks. [...]

"It's a town in Michigan where they make fences," Roger says.

"Fencing, Michigan. It's near Lansing." [...]

"It's a game you play with swords," Faith says. [Cr 112]¹

D'une nouvelle à l'autre, le lecteur sent bien qu'on le pénètre et qu'il sera *touché* en son fondement le plus déraisonnable. Car de quoi parle-t-on, si ce n'est d'un *état*, d'une pointe qui s'immobilise *en l'état*, celui de l'« Interstate » [A 223 ; 226 ; P 103] qui erre par-delà les nouvelles. Il faudrait alors sans faiblir, sans mollir, tenter de fixer le signifié dans un raidissement. Celui du sexe phallique de « Dominion » — énormité du membre deux fois nommé (« cocktail » [UR 143]) — des « dildos » [110] et autre « dick » [122,124] de « Crèche ». Même la pointe pointe, dans une redondance si fine qu'elle en devient vêtement (« cocktail dress » [UR 143]). Dans cet univers pan-art qui entremêle les directions et les genres jusqu'à la confusion des sens, les pointes se répliquent entre elles (« Maltese crosses and dripping knife blades

¹ L'édition utilisée est Richard Ford, *A Multitude of Sins* (Londres : Vintage, 2002). Les abréviations des titres de nouvelles auxquelles nous avons recours sont les suivantes : « Privacy » [Pr], « Quality Time » [QT], « Calling » [Ca], « Reunion » [R], « Puppy » [P], « Crèche » [Cr], « Under the Radar » [UR], « Dominion » [D], « Charity » [Ch], « Abyss » [A].

and swastikas » [P 82]), il paraît dangereux de s'aventurer, quand bien même sur la pointe, car l'accroche à la langue est marquée au sceau (« D-mark » [QT 14]) du dérangement. Ainsi le monstre n'est-il pas ce petit chien « bordélique » de « Puppy » dont la présence inattendue et les attributs pointus (« its shaply pointed ears and simple, uncomplicated pointer's coloration » [P 76-77]) apparaissent de façon trop visible pour ne pas y déceler le signe d'une absence qui occuperait tout l'espace, qui nous guiderait dans l'être même d'un texte qui s'efface puis se réécrit toujours à l'amplifié, d'une nouvelle à l'autre. Il faudrait alors, assurément, exiger les lettres du recueil, ses références, puis les inscrire sur le sol et les regarder à plat mais à couvert (« he flattened out in his hole » [P 81]), d'un seul œil immobile (« with a lazy left eye » [P 101]), pour y voir une inquiétude, une folie. C'est à la lumière d'une double lecture que l'errance en cercle pourrait enfin s'achever en fugue (« a softened fuguelike state » [UR 142]). Quelle angoisse alors, car si la pointe tend vers un cercle ou une surface lisse, celle d'une clef sans dentelure (« the key, a crisp, white card » [QT 15]), dans quel sens se diriger ? La vérité sortira peut-être littéralement de la bouche incontinent du *guidance counselor* de « Crèche » ou peut-être pas, car il reste toujours une pointe de mystère, d'incontrôlable, des problèmes de genre. Dans cette composition en vacance, il faudra se poursuivre dans les coins les moins éclairés, être et se perdre « in a dark corner » [Pr 3], pour saisir les voix qui se mêlent si fort que ne subsiste que la course en silence ici et là. Si la pointe s'émousse, se désagrège (« A man with two Weimaraners had stopped to sprinkle breadcrumbs on the park benches » [QT 25]), pour se changer en mots d'incontinence (« And then he turned and began to claw up the bricks [...] and at the same time letting go his bladder until the bricks were stained with hot terrified urine » [P 81]) —, c'est le bout de la langue qui se déverse âcre, en sons de non préhension : « Voices, words, language she doesn't quite understand. Japanese. » [Cr 133]

En allant vers

Ca montre : this/that, this-that

« To begin in this way, is only to say » [P 75].

Le ton est donné dès l'introduction de « Puppy » ; le monstre s'affirmera sous l'enveloppe des déictiques, de ces « pointers » dont la traduction posera sans pudeur aucune l'énigme du référent. Car le déictique est de nature changeante et interchangeable. Opérant retours en arrière et déplacements vers l'avant, il endosse au gré de ses convulsives apparitions l'habit, la mise de l'acteur. De fait, le déictique nous parle déjà d'un discours pris en défaut d'incapacité. Dans un lent geste révélateur, il se fait ouverture de la parole (« this »), puis fermeture immédiate, faisant par là même mentir le discours qui se vide de sa substance (« is only to say »). Le rôle alors alloué aux déictiques est peut-être ainsi de repousser encore et toujours l'engagement de la parole : « This was at a time when my marriage was still happy. » [P 3] Quelle situation de réel se dissimule alors devant ce *this* ? Cette intimité qui s'ébauche avec le lecteur (*th*), fait de ce rapprochement une certitude, une vérité, mais déjà il me faut me taire : « Speaking about the truth tends to

annihilate truth, doesn't it ? » [P 94] Mais brisons là, la vérité ne fait pas l'objet d'un article. Ne rien dire, car révéler, c'est mentir ; faudra-t-il ainsi prendre la parole, s'en emparer, se la réapproprier inlassablement, creuser l'écart de la lecture ? De fait, l'appel de sens que le déictique semble vouloir pointer s'avère être simple tautologie, répétition errante : «But after a while these personal truths simply revealed themselves like maxims, no matter what you said or did to resist them. And that was that.» [D 157] Dans ce cas précis la linguistique vient cercler la langue, la museler la tourner vers le déficit d'information (« what ») et la conclusion doublée, partagée et clôturée du « that », deux fois présenté dans sa ronde immobile. Il faudra que le lecteur prenne de la hauteur, s'éloigne puis revienne vers ce « this-that ». Que penser alors de « it » quand il s'accouple à « this », devient son double inversé, s'approprie ses qualités ? « she had her husband's permission, they-she and Wales-had done this ... He wanted it to go on. » [QT 9] « It » anaphorique reprend « this » cataphorique ; toutefois après s'être frottés l'un à l'autre dans une direction inversée, « it » comme « this » explorent et sondent ce problème d'identification et de détachement qui rend le texte cancéreux [A 224], sidéen [P 105], en état d'inoculation [P 87], d'infection [Ch 203]. « 'Do you think you're going to do that ?' Faith asks with reference to the Genius plan of dismantling jet air planes for big bucks » [Cr 125]. La langue ici s'ironise, se regarde de biais et tronque le message de nature fixe que le « that » transmet sur le mode conclusif, pour revenir sur l'information, la retravailler, la fragmenter. La conclusion trop hâtive me contraint alors à faire une avance, des avances vers ce « to » qui indique le chemin, la voie de la séparation, de la coupure, de l'arrachement, de l'inutile association du « ing » et du « of », les ratées, les essais avortés, les situations d'impasse comme celle de l'« Effing » formation [C 134].

À la frontière de la direction

« Turning South onto the Outer drive along the lake » [QT 11].

S'il fallait ainsi se placer en position dans le récit, au point stratégique ou la communication vers l'Autre, de Wales à Jena, devrait s'amorcer, il serait alors si délicat de franchir le pas, le seuil, la ligne. En effet si la route se fait itinéraire multiple, à la fois *vers*, à l'*extérieur*, mais aussi *le long* et *par-dessus*, —trame d'un discours qui se défile jusqu'à la déroute —, il faudra nécessairement insérer, enfoncer puis marquer la direction de signes :

"I'll try to place it," I said. [...]

"Place it ?" Sallie's arms were folded. "Place it where ? how ?"

"I'll put some signs around" [P 76].

Pourtant, si le lieu semble pouvoir occuper tout l'espace, le sémantisme de « some » qui guide le signe en fait déjà du non spécifié, un signe de faiblesse

et d'ambiguïté. Oui, le « some » énonce quelques velléités insignes : la répétition lancinante se fige devant la surface plate du lac :

The lake was on the left, dark as petroleum and invisible beyond the blazing lanes of northbound, homeward traffic [...]. Out ahead, the city center lit the low clouds shrouding the great buildings, the tallest tops of which disappeared, igniting the sky from within. [QT 12]

Il me faut m'arrêter là, devant la surface plane et sombre et visqueuse qui s'étale enfin à plat, s'offre au regard halluciné. Le liquide se transmute, prend quelque consistance puis s'évanouit, intouchable. La vision alors s'éclaire, s'enflamme, recouvre tout l'espace de sa hauteur ; la lumière se fait suaire, engloutit toute tentative d'envol ; le paysage s'enkyste, s'adjective, se compare à lui-même au superlatif, puis défaille dans la fournaise. C'est bien là d'une vision d'effondrement dont *ça* parle, d'un regard qui pointe en vacuité, d'un œil frappé de cataracte. Sans doute, l'itinéraire n'est-il qu'une prise de distance sans cesse élargie, un cycle d'accumulation, un voyage d'éloignement de « Nantucket » à « New York », London » [C 115], en passant par « the Nordic Trail » [C 115], « LA », « The Himalayas », « Norway », « Hawaii » et « Europe » [C 116]. Quel que soit l'itinéraire, il convient de s'élancer en zigzag, de biais, car le chemin le plus direct, en ligne droite n'est qu'un leurre, un point mouvant sur le radar. D'ailleurs, en y regardant de plus près, tout semble mobile dans le recueil, et quand enfin je me pose après une longue course épuisante, il me faut encore opter pour un lieu circulant entre les « airports, car parks, hotel lobbies, taxi stands, bus stops » [D 151] ; c'est alors qu'il me faut hâter le départ. Toutefois dans ce jeu d'ouverture et de fermeture, de fenêtre ouvrant sur l'extérieur et donnant sur l'intérieur (« at the window being watched » [Ch 181]), c'est l'hôtel qui apparaît être l'endroit, le lieu précisé où se cristallise l'action ou la non action, l'immobile mouvement. En effet l'hôtel c'est le transit, la multitude entrant et sortant, l'impossible fixité et l'absence de repères : « Stepping out into the wide, bright lobby, Henry refocused his eyes to the light and the new, congested atmosphere, a throng of hotel guests pulling suitcases on wheels toward the revolving doors and out to the street » [D 164-165]. Si ce « to » qui *doit* mener quelque part est en fait stase, immobilité permanente, nonobstant l'agitation apparente, quel chemin parcouru alors pour trouver l'endroit auquel on appartient ! L'article indéfini pourrait peut-être apporter quelque indice. On pensait indirection, il s'opérait en fait une mesure précise du déplacement. De fait, malgré l'inanité d'action apparente, l'article renvoie au segmenté, au séquentiel, à l'évaluation, à une incertaine analyse psychologisante, celle pratiquée par le détenteur des clefs de l'âme, le docteur Merle Mackey de « Puppy », probablement. Or, en dépit de l'angoissant périple que les personnages suivent volontairement, c'est le désir de trouver *sa* place — la place qui convient, qui va, qui reste — auquel on aspire : « Later tomorrow they can affix the stars on top—her father's favorite ritual. » [Cr 127] Ce qui compte vraisemblablement, c'est, malgré l'itinéraire désorientant, de s'interroger, d'embrasser d'un long regard qui porte le voyage, le parcours pour se retrouver au même endroit... et alors ? « In truth, though, all of these things—these confusing and disorienting and reversing features of where I was—seemed good, since they made me feel placed » [Ca 51]. Assurément, c'est la tentative pour s'approcher du point qui rend l'acte si fort, si puissant, si payant, si jouissif dans son impotence

même : « I wasn't close enough » [Ca 60]. Car s'approcher, c'est venir, c'est aller, c'est aller et venir comme un sexe dans l'ouverture-béance de l'Autre : « His cock fit between her legs—just there » [Ch 180]. L'ici est un ailleurs.

Labile/ L'habile construction

C'est dans la mise à plat de la construction que le texte prend le plus de risques. Savoir l'Autre, c'est oser l'intuition du danger, et l'aventure s'avère aussi périlleuse qu'une descente aux enfers, dans les constructions dantesques qui mènent « in the U Bahn, when the Kurds had set off plastique at rush hour. No one in the station could see for the smoke and he'd guided people out » [QT 12]. Mais avant de descendre vers le lieu interdit (« you ban » ?), il faut accepter l'aveuglement mythique qui tire vers l'Autre dans une cécité de lumière si vaporeuse qu'on ne peut délimiter le terrain, marquer le sol de l'architecture d'un commencement : « out onto a terrain that bore no boundaries or markers, a terrain full of terrific hazards » [D 152]. Les fondations se minent, se superposent dans une accréation du vide et du plein ; le non lieu emplit tout l'espace de doute, car ce qu'on affirme avec tant de prégnance (« bore ») se révèle être une absence, au mieux une approximation de présence (« or »). C'est de la terreur faite guide dont on parle *de facto* et quelle que soit la langue, la translation nécessite quelques précautions oratoires : « *Per me si va nella citta dolente. Per me si va nell'eterno dolore. [...]* "Watch your step when you take a guided tour of hell." » [Ca 41] Je le comprends ainsi : la reconstruction langagière manque de finitions. Quel vertige du bas, dans la mine, me saisit alors, quand bien même je serais guidée par un mari architecte : « At the bottom of the mine is where they keep the least amount of light, » [D 164] ; c'est ici au plus profond du moi fait mien (*mine*), dans l'ignorance des autres, que le travail débute. Et dans l'illumination du noir. Dans la mine, les travaux de terrassement prennent du temps, le temps, tous les temps qu'il faut :

No one accompanies her on nighttime Nordic Trail 1, the Pageants of the Lights having lured away the other skiers. Two Japaneses were conversing at the trail head, [...] commencing the rigorous course, [...] they'd worn tiny lights like coal miners to light their way. They have disappeared immediately. [Cr 129]

Le présent intemporel s'imbrique dans d'autres temps à l'indicible aspect. Tout s'efface, tout se refait dans le jeu de construction (« six dogs that fitted together, one on the other, so that the sculpture could be taken apart and reassembled endlessly by its child owner » [Ch 183]) en coupe, en pinceau, en couleurs. Décidément, l'excavation se colorise sur le fil du rasoir, se creuse en délétère : « He sat between her worktable, where there were brushes, beakers of water and turpentine, tubes of pigment, pencils, erasers, swatches of felt cloth, razor blades , a vase containing three hyacinths .» [QT 18]. Si le positionnement est rendu à ce point inopérant, peut-être faut-il tenter de consolider le fondement, quand bien même à l'aide d'une carte remplie d'indications jusqu'à l'engorgement : « She was a chartered accountant, he was an American lobbyist for the firm she worked for the West-Consolidated Group, specializing in enhanced agricultural food

additives doing big businesss abroad » [D 151]. L'écriture se solidifie en allitération, en répétition, en trait d'union, en termes au plus haut point littéraire (on en remet une couche !); de procédé en procédé, la langue participe à l'ajout du « for », du « firm », du « big business ». Je remonte alors le long de « Ardmore Avenue » [QT 10] et me prend à marcher sur du concret, du solide, du quasi enkysté. Tout est à sa place, « or else there's no solid foundation of livable life. » [P 78]. C'est là son certificat d'aptitude, sa charte d'accomplissement, son authentification.

Et pourtant, *au bord* (« the rim of her spoon » [P 80]; « where he was ten feet away just at the edge of the crimson carpet » [D 167]) tout bouge; même au seuil, tout se dérobe littéralement. Le liquide pénètre (« All penetrated everywhere » [P 76]) le corps, le sol, la langue. Deux masses alors — le concret et le liquide — s'affrontent mais en distance, en séparation tout d'abord, avant l'ultime introduction; puis le liquide se glisse dans tous les orifices, la bouche dans un premier lieu (le père alcoolique de « Calling », la mère des fillettes en cure de désintoxication, Roger, son mari ivre dans « Crèche »), le sexe et l'urine. Il est partout, il est masse confondante un lac, une mer. L'eau se solidifie en buée, en gouttelettes qui s'élèvent et retombent, noient la vue, bloquent le reflet: « The mist clung to my hands and face, and made my hair under my cap feel soiled » [CA 46]. Que reste-t-il alors pour s'élever, prendre de la hauteur, une certaine distance, si ce n'est regarder du haut d'un hôtel, d'un immeuble, mais toujours en piqué, en plongé? « Madeleine mused back out the window at the cars lined along the side of the cathedral Marie-Reine-du monde. » [D 155]

Monstrueuse réflexion

On se regarde beaucoup dans *A Multitude of Sins*, on pêche à trop écarquiller les yeux, à trop vouloir tourner l'œil dans toutes les positions. Voir se conjugue à tous les temps, adopte toutes les allures, de l'œil aveugle à l'œil paresseux de l'aide vétérinaire du camp de concentration pour bêtes errantes de « Puppy ». L'œil se montre exhibitionniste, se *voyeurise*, se voile la face, puis s'effeuille en oblique, de travers, en dessous. L'œil mobilise toute la réfraction, il se contemple en glauque. Le voir s'enfièvre: view », « vision », « appearance », « picture », « expose », « spying » [Pr 4-5]. Toutefois, le *bien* voir demande quelque ajustement, à l'aide de lunettes d'un genre différent, notamment des « opera glasses » [Pr 5-6] ou « aviator glasses » [D 166].² Sans monture, il ne fait pas bon voir.

² Le verre posé sur l'œil semble s'attribuer la qualité de vision. Les lunettes s'emparent de la vue. Elles sont *prise de vue*. Le verre est l'œil. La vision ainsi recouverte est oblique, mouvement de l'œil, diffraction du sens visuel. Derrida, à la suite de Cixous, parle de « verres de non contact » [Jacques Derrida & Hélène Cixous, *Voiles* (Paris: Galilée, 1998), 54] qui bouchent la vue. Ôtez donc le *voile de verre* pour libérer la vue de sa *non-vision*. Peut-on cependant parler de *recouvrement* de l'œil, dans le sens de re-couvrir? Peut-on parler de correspondance du verre et de l'œil, un œil de verre pour ainsi dire? À la manière d'une spéculation d'œil. Certes, la lunette altère une certain cadre du visionnage, on peut voir d'un œil mais en cillant très fort; singulière

Avoir à l'œil

L'œil se transfile de « Privacy » à « Abyss », mais quelle vue adopter ? C'est probablement bien en vue, en capacité de voir, que la vision s'éclaire. Faith aime qu'on la regarde, mais dans une irréalité distante qui perce à travers le cache : « if she were being watched, she would at least look good to peer down from these woods, through the dark and spy » [Cr 129]. La vision s'égare, à la fois indirecte et traversante, elle pointe à travers la ténébreuse masse ; elle *est* en sérigraphie, en transformiste, à la fois « peer » et « spy » ; le regard s'active, puis s'alanguit dans la passivité. Le regard « s'involute », à la fois voyeur (« Peepers were calling out from the watery lows » [UR 139]) et exhibitionniste ; il se change, devient spirale sans se fixer pour autant : « He's speaking to someone watching them through another window from yet another condo » [Cr 117]. Décidément, ça sort du cadre ; l'œil est mal inséré dans l'orbite, un rien baladeur pour tout dire. Mais à trop vouloir lui donner une direction, il en devient louche : « Smooth, wide pastures of snow, framed by copses of beautiful spruces. Several skiers are zigzagging their way down, doing their best to appear stylish. » [Cr 116] ; il y a trop de blanc dans cette carte postale : la neige, l'épinette blanche. L'image n'est pas au point, la vue s'accommode mal. L'issue serait peut-être, sans doute, de regarder par en-dessous et de fouiner, de renifler la vue comme un chien d'arrêt (« we should crawl in and nose around » [P 90]) ; rien n'est moins sûr, cependant. Tentons alors la prise de vue *littéralement* : « Madeleine was not how she appeared : not the formal, reserved girl in Gibson Girl hair, but a kid in a bind » [D 160] ; la vue est *différence* ; elle *est* ce qu'elle n'est pas ; toutefois elle *est* en découpe, à la fois figée dans une autre vue (« not how she appeared ») et aussi réelle que cette petite fille formatée de Gibson. Le modèle du photographe est un sujet qui bouge beaucoup. On s'essaye alors à voir dans le miroir ou par la fenêtre, mais la vision d'ensemble est par trop réduite ; elle manque décidément d'envergure (« *We magnify everything to learn if we're right* » [QT24-25]) et puis elle fait cligner de l'œil. Tant d'essais stériles de fécondation de l'œil entraînent nécessairement un changement radical de méthode ; si voir *fait mal*, il faut couvrir l'œil, accepter que la vision se fasse double : « I was tempted to think what a stange unpredictable experience it was to be him » [P 86] ; c'est de l'expérience du genre dont on parle ici, de ce chien accédant au statut d'être humain. Ce qu'on nous donne à voir ainsi, est une transformation monstrueuse, une passation d'un sexe à l'autre : « Tom liked the idea of transforming yourself » [Ch 189] ; la modification s'opère en visuel, par le truchement du clonage puis par l'ajout d'éléments d'une autre nature. Et pourquoi pas en faire une nature morte (« Roger's (still) wife » [Cr 122]) ? Le résultat, quel que soit la technique, est peu probant. En dernier ressort, à l'aveuglette dans cette voie d'identification (« "Isn't it odd," she said, facing back towards the Penobscot, "to be seen, but to understand you're being seen wrong" » [Ch 205]), je

physionomie alors , car le changement d'œil modifie une certaine structure de face. On sent là tout l'artifice de l'œil et de ses montures. Chez Ford, on ne peut fermer l'œil nu, mais on peut tenter de voiler l'œil à facettes.

m'empare d'une photocopieuse et je reproduis la vision ; le doigt sur le bouton, j'appuie de toutes mes forces, la vue s'atomise, je protège *mes yeux* : « This sheet I xeroxed twenty times on Sallie's copier. » [P 80].

Le voile à l'œil

C'est à l'aide d'une gaze que l'œil repense la vision. Le voile soigneusement arrangé sur le support rend alors le réel « *real-er* » [D 158]. Mais le linge léger peut se faire mortifère (« the low clouds shrouding the great buildings » [QT12]) ou visqueux (« dark as petroleum » [QT 12]) ; quelle que soit la matière, il englobe la vue, l'engloutit, la dévore puis la laisse s'échapper à jamais déformée. L'œil tourne en rond (« He still wore my woven leather belt looped around his neck like a leash » [P 85]),³ subit mille outrages, se ceinture, se promène à la laisse, se porte en latex ; c'est alors un cri d'horreur qui accueille la nouvelle vision, une torsion d'œil si douloureuse qu'elle appelle la cécité :

Sallie suffers and has as long as I've known her, from what she calls her war dreams—violent, careering, antic, destructive Technicolor nightmares without plots or coherent scenarios, just sudden drop-offs into deepest sleep accompanied by images of dismembered bodies flying around and explosions and brilliant flashes [P 84].

L'œil se regarde, creuse la cavité, sonde au tréfonds du rêve devenu récurrent, se découpe en anecdotes ; la virgule se reproduit, les adjectifs ajoutent leur effet, tout se colorise en explosion d'exubérantes monstruosité. Et pourtant, ces cauchemars possédés ne parlent plus d'articles ; ils ont tous disparu. Tout se généralise, s'*objectivise*, éclate dans la mémoire recomposée par le « and ». La terreur grandit alors dans les imitations de Bacon : « Jena had painted onto these photographs, giving the man and woman red or blue or green shadows around their bodies, smudging their faces, distorting them, making them look ugly but not comical » [QT 18]. Oui, la vision s'exhibera en *peep show*, en artifice, en feu de couleurs dépeignant la laideur, la magnifiant en quelque sorte, mais toujours en une mise en peinture cadrée dans l'objectif photographique. Le portrait reflète la noirceur de l'âme — c'est d'un cliché ! Les ombres s'harmonisent ainsi en taches, en petites touches de saleté rendues spectaculaires, du moins montrables. Ce n'est pas parce que ça ne doit pas *se faire* qu'il ne faut pas *le faire*. La frontière du spectacle à jouer devant un public averti s'efface, se

³ La laisse tressée autour du cou du petit chien de « Puppy » évoque un découpage de l'œil. On *s'en paye une tranche*, œil à la coupe. Tresse d'yeux, soit, mais peut-on la porter ? On retiendra la sensation du tiraillement de l'œil dans cet étirement. Derrida évoque de façon concrète le ressenti physique d'une telle opération : « Il tient, il touche, il tire comme une laisse, il affecte et parfois déchire la peau, il blesse, il pénètre sous la surface épidermique, ce que ne fait jamais un voile quand il suffit à voiler la vue. » [*Ibid.* 37]. Il y a bien ici sens très clair, le toucher est en quelque distance, au bout de la main, jusqu'à l'œil ; la laisse s'inter-pose en non préhension de la vue, *moi je n'y touche pas*. C'est ainsi, peut-être, dans cette figure que le mal de voir s'atténue. Il demeure la blessure, la marque à même la chair est toutefois moins en profondeur.

recouvre, dans le brouillard (« offering pleasant but not spectacular water views through shuttered screens » [Ch 201]). Il faudra alors quelque temps pour saisir le style du spectacle ; une représentation au cirque Barnum pourrait sans doute suffire à donner le ton : on se déguise, on singe, on accentue le trait et l'œil vagabonde sur le mode de l'amplification ; tout y est trop gros, trop marqué, on perd le sens : « Her mother looks like the fat lady in the circus but wearing a neck brace » [Cr 117]. Nul besoin de nommer ce que l'on voit, le délit d'initié s'effectue dans l'implicite. Mais le grotesque amuse l'œil, lui permet d'apprécier la qualité de la représentation : « A tiny black man standing on a peach crate was performing haircuts in a dinette chair set up on the sidewalk, his customer wrapped in newspaper » [P 97]. Bien sûr la vue se hisse à la hauteur mais elle baisse, se rapetisse et se coiffe même d'un couvre-chef de mots. On reste au bord de l'improbable et ça marche, au baissé de rideau, tous les spectateurs sont dans l'aveuglement : « A world so much lethal that anyone believed, nothing being the way we thought it was ; so much hidden from view » [Cr 130]. J'embrasse alors du regard cette vision codée au sceau du cache-cache, la langue ne veut rien en dire, elle *blablatère*, elle *dialectise*, elle s'oralise : « "Dat mutha-scootcha was all the way to Terre Bonne Parish when I popped him" » [Ca 52]. Un mot pourtant, pour tant d'incertitudes, la langue est imperméable identification (Mackey : Mackintosh ?).

La vue tisse sa toile⁴ (« The other thing Tom Marshall did once everything was wonderful was have an affair with a silkscreen artist » [Ch 183]), en sérigraphie de soie, en fils cassants qui se portent devant le regard. Le travail d'artiste est brillant mais il lui reste, dans son achèvement à mettre en scène la représentation visuelle de l'œil. La vue se théâtralise dans un acte où il n'y a rien à montrer ; le visuel est pourtant très stylé : « we'd arranged some of the tall, black canvas scenery drops for our privacy. » [Pr 3]. Naturellement, le mouvement théâtral de l'œil s'apparente au genre cadencé d'une danse rituelle :

a kind of languid, ritual dance or a pattern of possibly theatrical movements, rising and bowing and extending her arms, arching her neck, while making her hands perform graceful liting gestures I didn't understand and did not try to, taken as I was by her nakedness and by the sight on occasion of the dark swatch of hair between her legs [Pr 5-6].⁵

⁴ Voir en sérigraphie comme tisser sa toile, *ça* dit quelque chose sur la façon de voir, comprenons les formes de l'œil. Derrida s'interroge sur la technique usitée pour créer la vision ; l'une réplique l'œil mais en différance, on voit la différence, l'autre fait des croisillons d'œil, l'œil s'enlace. La vue ainsi composée diminue le voir à la manière d'une cataracte progressive, une myopie au jour le jour. Le jour fait voile. Le spéculaire inquiète la mise à jour de l'œil, dans la boîte noire photographique, l'œil se cabre, il *fait l'aveugle*.

⁵ La contemplation, à l'œil nu, du sexe féminin pose la question du voile pubien dont parle Derrida. Par la fenêtre, dans les mouvement de corps, on voit les poils pubiens se dé-couvrant à même la peau. À cet endroit, *ça* masque une certaine vérité d'apparence. Derrida évoque la technique du tressage pour « dissimuler, voiler un "défaut des organes génitaux" » [*Ibid.* 58]. *Comprenez* : « Elles ont découvert en vue de voiler » [*Ibid.* 58].

L'œil est une danseuse qui joue en son corps, explorant l'espace, dans un ballet moderniste en dislocation ; ce n'est plus un œil qui donne à voir, c'est une extension de bras, un cou qui se tend, une main en cadence. En réalité, quand la vue se découvre à nu, c'est une déception ; la vue imaginée avait au moins un air lascif (« It was all arousal and secrecy and illicitness and nothing else » [Pr 6]) que le réel annihile : « "Failed Actuality : How We Discover the Meaning of the Things We See" » [QT 25]. Sous cape, en un mystérieux langage, le visuel se fait langue du secret, une initiation en lieu et place : « an imitation Cape Cod restaurant » [QT 12]. L'allusion demeure à l'état d'opacité, dans le flou de l'objectif : « This was opaque enough » [QT 17-18].

Des mots en fin

Cracker

« Out on the snow lie crusts of dinner rolls, a wedge of pizzas, some wadded tissues, three beer cans » [Cr 130- 131].

Il faudra picorer les miettes à même le sol, piquer de sa fourchette des fragments de nourriture et se remplir des restes. Le menu amuse la bouche, active la salive, mais il faudra se contenter, dans tous les sens du terme, de plats de trop d'inconsistance, de bouts mâchés. Dans « Crèche », on fait la part belle aux morceaux ; la page s'écrit en *crackers* (« remnants », shot to pieces », « collection », « fragmentary salad ») [Cr 124]. La violence parcellaire s'accomplit en déchiquetage par le petit chien de « Puppy » : « He had worked and scratched and torn down into the bricky brown dirt [...]. He had also broken down several ligustrum branches and stripped the leaves and chewed the ends until the bush was wrecked. » [81]

Les miettes s'amoncellent alors, se superposent pour former un millefeuille ; et millefeuille à dévorer ne serait-ce que des yeux, il reste par trop bourratif : « The steet was congested both ways [...]. Traffic was coming to a halt on that side » [QT 11]. La lecture se bloque alors, il faudrait repartir à rebours, mais conduire à l'envers, c'est dangereux. On y perd assurément quelque chose dans la course au remplissage et pourtant « increase being the natural consequence of loss » [Cr 127], on se dit que continuer dans cette voie, c'est un peu avancer à visage couvert (« wrapped in blankets that covered my head like a shawl » [P 5]). Tout est dit alors ? Non, je progresse sous couverture et je ramasse, petit poucet, les cailloux qui me mènent au bord d'une béance ; le sol s'ouvre à force de trop supporter ; la langue est décidément *déplacée* : « Dis place be a ghost town by Christmas, you know ? » [P 101] ; la syntaxe s'y perd elle aussi, y perd quelques lettres : « But is the table full of food the smorgasbord, or eating the food the smorgasbord ? [Cr 124] » ; ça parle probablement d'orgasmes (*smorgas* : *orgasm* ?), d'une fente dans laquelle la langue s'introduit, pointe et met la syntaxe dans tous ses états, en défaillance de jouissance. Ça devient drôle, mais la blague, c'est pour plus tard. Comment alors circonscrire la béance, la

contenir, si la matière en vacuité ne cesse de ne pas être en lieu et place (« Yet, they had been in *something* [...] ; What it exactly *was* was hazy. But it had not been nothing » [D 152]) ? L'écriture se penche, mais s'affirme en négation ; elle est ce qu'elle est, mais en fluctuation. Il faut creuser toujours et encore, accepter de faire fausse route, de se retrouver en état d'errance « Sallie took a wrong turn off the boulevard » [P 97], pour finalement se positionner en terrain neutre « on the neutral ground » [P 97]. Mais à ce point précis, ça craque, ça sent la blague, ça frissonne d'en rire, le sens est faussé ; je me suis fourvoyée, mais ça m'amuse par l'énormité du gag ; décidément Puppy, c'est un peu « Cabo » [Cr 123], dans le style « Yuletide tradition » [Cr 122] (you let hide ?). Au théâtre du sans rire, mieux vaut rire dans la discrétion, on en meurt : « Yet they knew they could be detected by any hint that something was funny. » [A 229] ; certains s'amuse quand bien même. Les blagues entremêlent alors leurs voix de lesbienne, celles d'« Abyss » circulant en boucle, mais aussi celle d'Henry « cracking jokes » [D 173]. La ficelle est grosse, la blague éculée, le rire gras et facile, ça va très loin (« GOING TO EXTREMES » [Cr 111]), le jeu de mot est attendu. Pourtant, ça manque de drôlerie, d'humour, de finesse : « The story had always been one others found humour in. This time the humour seems lacking. » [Cr 121]

Mais si le mot est usé, si c'est l'escroc (« Later I often work around to thinking of myself as a fraud, too » [P 96]) qui invente l'histoire, peut-être faut-il tout réécrire pour garder une trace, une marque (« Life's just a record of our misdeeds, isn't it ? » [D 177]) ? Quoi qu'il en soit, ce qui reste est elliptique (« 's » et « just »). Assurément le lecteur accuse le coup, les coups devrais-je dire, car dans les lignes sans chaleur sur lesquelles il trébuche, (« the builder's owner would turn off the heat » [Pr 4]), il lui faut accepter l'affrontement physique *avec* et *contre* l'Autre :

It was then that he hit her. He hit her with the back of his open hand without even looking at her, hit her straight in the front of her face, straight in the nose. And hard. » [UR 146].

L'attaque est indubitablement frontale et entraîne une dislocation physique de la syntaxe qui s'y reprend à maintes fois, qui bute sur la boule du « b » et va dans le mur ; la douleur s'opère en transfert sur la main, elle frappe plusieurs fois ; de toute évidence, il lui faut s'expliquer. Je sens là le piège se refermer sur moi ; c'est en cognant que l'échappatoire *se matérialise concrètement* en voiture : « He saw the tips of her fingers atop the arc of the steering wheel, heard the surge of the engine » [UR 149-150]. Sur le corps ravagé du texte, les sutures sont bien visibles. Au *Fight Club* de la littérature, on accumule les modifications⁶ : « Steven's job at Packard-Wells was to stay on top of a small segment of a larger segment of a rather small

⁶ On accumule quantité de preuves, couche sur couche, la vérité se retrouve recouverte par la masse. Dans le même temps, à lire trop de vérités, une lassitude, une torpeur, devrais-je dire, envahit le lecteur. La preuve ne témoigne que trop d'une vérité qui *use*. Derrida n'explique pas cela, il donne des exemples, à la suite, les mots de fatigue se suivent : « explications », « complications », « explicitations » [*Ibid.* 40]. La vérité ne se décrit pas, elle convient : « en savoir assez, plus qu'assez, à l'évidence, de la vérité à laquelle vous tenez tant, la vérité comme histoire de voiles. » [*Ibid.* 40] Il y a décidément abus de vérité. La vérité met les voiles.

prefabrication intersection that serviced the automobile industry » [UR 140].
 Ca sonne faux à l'oreille, le mot siffle une ritournelle qui infecte la
 prononciation comme autant de cellules de rétention « prison cell » [A 225].

Sons de langue

« She didn't know what these words meant, which was fine.
 She could hear them . » [QT 27]

Si la signification de la langue écoutée échappe à l'entendement, si la langue se comprend en musique, si échapper à l'intelligibilité du mot dans son signifié garantit quelque communication, parlons alors de son, de résonance, de touches sur le clavier de la vibration. Car la langue ne se dira plus, la langue ne parlera plus, la langue se taira : « "My parents were essentially speechless [...]" » [QT 20]. Dire des mots, c'est se placer involontairement en situation d'échec de la parole ; telle une rétrogradation au bas de l'échelle des convenances en société, *mal* dire c'est se positionner en situation d'intrus, de virus, de sans abri : « "they didn't know there were all these things you needed to be able to say to make the world work." » [QT 20]. Savoir le *bon* mot, c'est être au maximum de sa capacité à dire, de sa capacité à faire, de sa capacité à aller vers l'Autre. La langue parfois se rebelle cependant ; elle hausse le ton et cherche à s'imposer par dessus les autres voix :

"And I'm sure I raised my voice to her."

"I dont blame you a bit," I said from strangely wintry St. Louis. "I'd have raised my voice." [P 91].

En fait, la voix se hausse de deux tons⁷ accentuant cette amplification sonore par tous les moyens : ainsi la première affirmation est au prétérit, il s'agit là d'une information livrée à l'état brut, dans un schéma purement factuel qui de ce fait insiste sur le contenu lexical du verbe et du complément, ce qui prime c'est la relation prédicative, « I'm sure », et le modal *would* mettent tous deux l'emphase sur la volonté du sujet grammatical, sur des paramètres de certitude ; la voix se hausse par le verbe mais aussi par la répétition, quoiqu'altérée, de la même phrase ; oui la voix s'amplifie, elle s'étire littéralement, visuellement dans l'espace temps « raised », « 'd have raised ». Mais si la volonté de parler fort ne va pas vraiment dans le sens de l'ouïe,⁸ le

⁷ Fort. À plusieurs voix. L'accrétion des voix chez Ford se caractérise aussi par une modulation en sons de même tonalité, elle s'élève également mais jamais ne diminue vraiment. La voix est cependant la cause directe d'un agir en diminution : « Steven, on hearing this news, began gradually and very carefully to steer their car—[...] so he could organize this information properly before going on. » [UR 139] La voix demande un ajustement de la pensée, on s'organise. La voix compte parfois les silences qui se posent entre deux paroles, deux mots comptés précisément : « 'No, no', Tom said haltingly. » [Ch 211] Selon Derrida, il y a là présence d'un langage de la rhétorique : « un peu comme la litote, comme l'exténuation ou la réticence, une "diminution", consiste à dire moins, sans doute, mais en vue de *laisser* entendre davantage. » [Ibid. 26] La voix coupe la parole.

résultat auditif peut sembler non concluant : « 'it probably sounds crazy', Roger says, chewing » [Cr 124]. Le son commence alors sa musique baroque [P 85] chargée d'ornements, mais l'écoute n'est pas aisée tant les accords se chevauchent, s'étreignent, s'interpénètrent de leur vacarme (« making too much noise » [QT 13]). C'est fort, très fort, de changer la nature du son en bruit, en musique, en rire, car tout cela parle d'identification, de *locatedness* [QT 26]. Pourtant le son reprend sa course, libre d'apposer les lettres dans une suite sonore au rendu si étrange qu'il s'apparente à un cri de bête : « he was in jeopardy of beginning to gibber like a chimp [...]—and then only with the aid of drugs be able merely to speak in simple utterances that would seem cryptic » [UR 142]. C'est le retour au commencement, à la *lalalanguie*, à une langue en péril, en danger de dégoisement ; oui, la langue baragouine, blablatère : « "Yaaaa-haaaa-yipeeee!" a man's shrill voice shouted » [UR 145] ; la langue se fait aussi aiguë que possible, tel le cri du perroquet, elle vocalise, s'échauffe, répète une fugue qui exige d'être enregistrée du début jusqu'à la fin, de la fin au début : « Kerelerec » (rec/record) [P 105] ; il manque parfois quelques notes, mais le désir de composer reste vivace : « as though she'd been composing something » [P 103]. Pour que la langue n'explode pas alors en symphonie de sons, il faut articuler jusqu'à dicter le message, aussi peu clair soit-il et sans espoir d'une possible révision ; quand Faith se prend à vouloir improviser un message à son amant absent, elle est d'abord surprise par la sonorité et la brièveté du message de ce dernier : « Ring, ring, ring, ring. Then click. 'Hi, this is Jack'—She almost says 'Hi back' [...], then a beep » [Cr 128] ; elle est trompée par cette voix qui se prononce en bruits, en silences en coupures, et s'apprête même à engager une conversation en combiné, mais là c'est la descente, tous les mots viennent à manquer ; ne reste que l'espoir d'être au moins dans la juste tonalité, d'être de bon ton : 'Ummm, I just wanted to say that I'm... fine, and that I trust—make that *hope* —that I *hope* you are too.' » [Ch 128]. Le mot, décidément, tire la langue hors du cadre, empêchant de cette manière toute velléité de révision du discours : « Then she realizes (too late) she's treating his voice mail like her dictaphone. There's no revision. Too bad. Her mistake » [Cr 128] Mais qu'importe, si on ne peut se passer la voix en boucle et la tronquer, subsistent les cris d'appel.

La langue s'enfuit, s'échappe. C'est bien là le thème de la fugue musicale : fuir d'une voix à l'autre. Mais abordons la théorie par la pratique, il me faut mettre des mots sur une partition. Dans la fugue, on débute par l'*imitation* (exposition du sujet), puis la *réponse* permet la répétition du sujet par une autre voix, enfin le *divertissement* renvoie le sujet par fragments. Dans la *strette*, l'imitation commence avant la fin de l'*antécédent* (premier fragment), le sujet se chevauche lui-même. Dans un recueil qui invite à l'indirection, on orchestre beaucoup, on structure la lecture musicale, soit, mais sur le thème d'une fugue en évasion. Parler d'une fugue, c'est déjà trop en dire, car à l'herméneutique du non-dire (« most were speaking indecipherable French » [D 165]) et de l'absence de connaissances (« I don't know. No » [QT 13]), la voix impose sa voix : « "Il the famous Canadians you'd never guess were Canadians, for instance." She didn't look at him, just stared down. "Par exemple?" » [D 154]. Quand le discours se répète à l'identique, mais dans une autre langue, le regard se vide de sens, se décharge du sens, se fixe en non ancrage de signifiante. Parler de rien, c'est

le thème, et *ça* n'est pas rien. Le sujet inutile se répète par la modalité : « *Actual good will would be represented by the trouble of inventing a lie to cancel out the bad will* » [D 164].

L'autre lecture

« It would be nice [...] to have a morning to himself, read a book. There was a pure thought. [QT 27-28]

Enfin pouvoir lire un livre, enfin pouvoir penser l'idée de lire. Mais quel livre ? De toute évidence cette lecture tant attendue se fera sans notes de bas de page, en solo pour ainsi dire : « *I'd like to get out of guidance pretty soon, though. Start something new. Turn the page* » [Cr 124]. Personne pour tourner la page, personne pour relire par-dessus l'épaule pour guider l'interprétation. La lecture se fait sans accompagnement : « *In the condo now, Esther has been watching her soaps, but has stopped to play double solitaire* » [Cr 115]. Non seulement le déchiffrement de la partition se fera seul, mais la lecture ainsi faite sera sans message ; l'essentiel, c'est de participer : « *She has no particular message to leave [...]. Just to be a full participant, to set a good example.* » [Cr 115-116]. La lecture est, en fait, la somme de ce qu'elle n'est pas. Elle ne tient pas en place :

She realizes no one else is in the big room is dressed the way she is, which reminds her of who she is. She is not Snow Mountain Highlands (even if she once was). She is not Sandusky. She is not even Ohio. She is Holywood. A fortress. » [Cr 125]

Elle prend trop de places devrais-je dire, elle s'attaque même aux places fortes. La langue participe à notre éloignement interprétatif, elle meurt par pendaison (la laisse qui étrangle le petit chien de « *Puppy* »), ou par noyade (« *“Don't get attached to it, Bobby,” Sallie said. “We have to take it to the pound”* » [P 77]). Partout dans le corps du texte, elle s'éloigne (« *receded* » [Cr 115]) ; décéder/re-céder : on y perd assurément quelque chose à vouloir traduire la traduction. Je ne m'y risque plus sans me persuader que le transport, le transfert d'une langue à l'autre doit s'effectuer par imposition du mot — comprenez le mot s'impose dans les fils du langage, il s'y met dessus ; on ne lui en raconte pas : il en impose : « *When asked, Jack conceded there was a problem. But he would solve it, tout de suite* » [Cr 114]. La traduction⁹ montre alors tout son art, en italiques, puis

⁹ On parle toujours de problème de traduction ; traduire, assurément *pose* un problème : on passe d'une langue à l'autre ; chez Ford, on prend toute l'ampleur de la difficulté de *signifier* : ça veut dire s'épuiser. Dans les faits, de la langue à la langue, il n'y a jamais péréquation. Il est certaine nuance qui s'approche. On ne parle pas cependant ici de réel rapprochement. Ford semble résolu à dévier l'écueil de la traduction par une transcription telle quelle de la langue ; il n'est plus de langue de départ et de langue d'arrivée ; on écoute le phonème, on se berce de la langue, sans rien en attendre de plus qu'un *étonnement*. Oui, ça parle dans l'oreille, mais on n'en sait pas plus que *cela*.

parfaitement invisible, banale en somme, à l'ancrage du texte, comme une sculpture faite d'imbrications. Au *je* de la translation, je perds deux fois ce que je gagne : « Aerogare / Airport. An exertion saying everything twice » [D 175]. Traduire alors la mort de la syntaxe et du signifié s'effectue en modulation, en transposition, jamais en équivalence : « No one in the gents could possibly have known what 'dropsy' meant. It was very, very funny. A typical problem with the language » [QT 14]. D'ailleurs, si l'échange verbal se poursuit, c'est au moyen d'une langue étrangère, d'une langue de l'étrange devenu fil directeur. La lecture se tisse au motif de la différence : « he wove his way through the crowded arcade toward the elevator banks » [QT 13] ; il faut donc accepter la reprise, non une révision complète, mais une sorte d'acceptation de l'inanité de l'évaluation tout d'abord (« Madeleine appeared different from how she actually was—a quality he always found strangely titillating, because it made her unreadable » [D 155]), puis un recalibrage de l'acte d'écriture et de lecture, de façon quasi mathématique (« Inside the blind, which was only ten feet long and four feet wide » [Ca 51]) ; bien sûr, l'interprétation est un peu approximative et il faut se garder de tirer des conclusions hâtives, accidentelles et dangereuses, car la quête de la vérité coûte quelques vies (la femme renversée de « Quality Time », le raton laveur de « Under the Radar » (et plus, qui sait ?), Frances dans « Abyss »). Il est important d'être en mesure d'opérer des représentations de la langue : « It's always important to tabulate one's response » [QT 11]. Finalement, tout est affaire d'ajustements, de souplesse, d'adaptabilité aux mystérieux accents de vérité, d'un langage en cours de réécriture et de relecture : « And the law is a calling which teaches you that most of life is about adjustments, the seatings and reseatings we perform to accommodate events » [Ca 61]. Alors oui, j'adhère à cette lecture assouplie, surprenante, à jamais vérité changeante, demi-mensonge, contre vérité, vérité vraie et petits mensonges : « The fine print was where the truth was about things and it was never what you expected » [A 233]. D'ailleurs peut-on retenir la vérité d'une trame filandreuse ? Doit-on s'en retourner quand le sens fait défaut, ou bien continuer le questionnement ? « Love, Henry remembered thinking then was a series of insignificant questions whose answers you couldn't live without. » [D 153] ; la vérité ment. Écrire serait alors se mentir à soi-même, se raconter des histoires en somme :

“Are you telling the truth?”

“Yes. I am,” he lied [D 161].

Écrire le mensonge et puis le lire pour soi et les Autres, le faire circuler pour véhiculer l'essence de la langue, en faire toute une histoire à dormir debout « Their mother is in rehab. Their dad's an asshole. They're in some place called Michigan. Who wouldn't be sleepy ? » [Cr 121] Ma langue n'est pas ta langue, regarde un peu pour voir. Choisissons ainsi la voie de la liberté, l'écriture se fera donc sans scripte (« as if it was all unscripted, all new ground, whatever they did » [QT 23]), dans une désacralisation consommée de l'acte d'écrire. « “Do you ever think that way?” » [P 79]. L'apostrophe est au lecteur — qui l'a déjà compris ; s'il y a raidissement du sexe et de la

Derrida évoque « le vrai de la vérité ou la véridicité du *dictum* » [Ibid. 55]. La vérité s'oublie, elle ment un peu aussi.

syntaxe, il faut bien qu'il y ait ensuite un certain relâchement : « "Randomness" [...] "It frees the mind" » [P 93]. Et surtout, oui surtout, ne pas mettre en scène la lecture, ne pas amplifier l'acte de parole, mais se garder à soi, pour soi, une part de mystère, des pièces de rechange (« If people wouldn't over dramatize so much, Nancy believed, if they remained pliable, did their own thinking, restrained themselves, things could work out for the better » [Ch 194]), pour exprimer une écriture, son écriture, l'écriture qui produit, qui se passe, qui est en puissance et en impossibilité d'être percée à jour : « And he thought : how difficult could it be to write a novel? So many did dit. He liked novels because they dealt with the incommensurable, with the things that couldn't be expressed any other way. » [QT 21]

« "It' s hard to know how to end a thing that didn't completely begin." » [D 178]

Il me faut conclure par un commencement de réponse. C'est bien là tout le paradoxe de l'écriture ; coucher la langue, c'est lui donner un sens qu'elle n'a pas toujours choisi. Comme les modalités de la conclusion sont imprécises dans *cette* écriture en sensation ; écriture sensationnelle qui s'attend, tel un événement pressenti et intervient, illogique et détonnant. Je décide alors dans un ultime cerclage de la langue de reprendre, non pas *la* mais *les* conclusions ; la lecture commence puis se termine, reprend pour se hâter vers une fin qui s'éternise dans une écriture à la ronde. Il y a là une histoire de lit et rature, d'inutile massage de la langue ; elle ne se détend jamais — je me reprends — elle est toujours sur la détente : « And, then, he thought [...] that she would take the kit, the rod, the string—yes, of course, and fly it, take the chance, be strong, unassailable, do everything she could to hold on » [Ch 219]. C'est d'une écriture de l'inutile dont ça parle, d'une langue de l'avortement, d'un acte de fécondation du mot qui demanderait plus d'un essai, plus d'une étude, plus d'un cryptogramme ; j'ai beau jeu de tenir la corde mais à toutes les stations imposées par la virgule, je m'arrête. Entre vouloir et pouvoir il manque devoir. Devoir briser le cercle de l'inanité, c'est un peu d'évasion qu'il s'agit ; la langue se soustrait, mais je m'y tiens. Je me tiens à cette corde autour de mon cou et je m'en tiens là : « The air smelled sweet now. The Peepers stopped peeping. And then that was all » [UR 150]. Cet air de ne rien dévoiler, d'effeuiller le rien, traduit, j'en suis sûre, un désir de téléportation, d'écriture « tele-something » [Cr 132], une envie de prendre l'espace. L'inutile est toujours utile à dire... en plus d'une langue. Après tout, les mots sont une promesse qu'ils ne tiennent pas : « I'm as good as my word » [QT 13].