



**HAL**  
open science

## Gailly : la gouaille ou le babil ?

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. Gailly : la gouaille ou le babil? . E. Bricco et C. Jérusalem (dir.). Christian Gailly, “ l’écriture qui sauve ”, PUSE, p. 55-67., 2007. hal-01674994

**HAL Id: hal-01674994**

**<https://hal.science/hal-01674994>**

Submitted on 3 Jan 2018

**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.

## Stéphane Chaudier

**Publication :** « Gailly : la gouaille ou le babil ? », *Christian Gailly*, « *l'écriture qui sauve* », Saint-Étienne, sous la direction d'E. Bricco et C. Jérusalem, PUSE, 2007, p. 55-67.

**Auteur :** Stéphane Chaudier, université Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

**Mots-clés :** Christian Gailly, *Nuage rouge*, énonciation, ironie, dérision

**Résumé :** Trois traits semblent caractériser l'art de Gailly : la virtuosité narrative, l'apologie de soi et l'impuissance du langage. Ces trois aspects s'articulent et se renforcent l'un l'autre pour donner à l'univers romanesque de Gailly sa cohérence. Mais cette vertu esthétique ne sert qu'à faire résonner le vide. La verve du conteur est ironiquement exhibée ; mais alors que le discours célèbre sa gouaille, que les personnages se grisent de leur habileté rhétorique et commentent avec une pertinence de spécialistes leurs échecs langagiers, tous les dispositifs de la fiction désignent et aggravent le cancer qui ronge le langage. Incapable de sortir de lui-même pour atteindre le monde héroïque de la valeur, ce langage se donne comme « un langage pour rien », un langage résolument dépourvu de toute conscience tragique. Dans le monde de Gailly, l'absurdité, la facticité de l'existence et de la langue qui la porte ne sont que l'horizon indépassable de nos vies : le réalisme conseille de s'y résigner, puisque c'est la seule voie qui soit à la portée de cette humanité moyenne, résolument moyenne, dont la fiction s'efforce de rendre le lecteur solidaire. Toute grandeur est évidemment inconcevable dans un tel univers ; mais à l'instar du comique télévisuel, dont les sketches, les gags et le sens de la parodie perpétuelle sont l'intertexte social le plus évident de cette prose, la dérision omniprésente des romans Gailly se satisfait fort bien de ce réel dont elle a su tirer, toute honte bue, le meilleur parti possible.

### Gailly : la gouaille ou le babil ?

Nous sommes au Danemark. Silvère Fonda déjeune avec Rebecca Lodge. L'enjeu est important. Il doit déclarer sa flamme. Mais aura-t-il le cran de lui avouer qu'il a été envoyé auprès d'elle par Lucien, l'homme qu'elle a castré alors qu'il tentait de la violer et qui, depuis ce jour, est éperdument amoureux de sa victime, devenue son bourreau ? Entre l'amour (de Rebecca) et la fidélité (à son ami Lucien), entre le devoir et la passion, le dilemme est cornélien. Mais de tout ce romanesque débridé, la description qui suit, volontairement, ne retient rien :

J'ai oublié ce qu'on a mangé. On ne peut pas s'intéresser à tout. Je me souviens juste d'un plateau de crevettes roses artistement organisé en pièce montée. Non, attendez, je dois confondre. Non pas un plateau, des coupes en verre pleines de crevettes. Je revois très bien les queues de crevettes qui dépassaient du bord des coupes. J'ignore pourquoi ça m'a frappé mais ça m'a frappé. Les crevettes se retenaient par la queue, de tomber. Les queues retenaient les crevettes de tomber dans les coupes. Ou plutôt, retenues par la queue, elles regardaient le fond de la coupe.

Il fallait que je lui parle. (NR, 132-133<sup>1</sup>)

On peut invoquer l'art du suspens. Ou la prédilection pour l'insignifiant. Ou encore une réécriture ludique de Flaubert, dont l'art ironique se condense en un syntagme évocateur, la fameuse « pièce montée ». La description de Gailly, comme celle de Flaubert, se livre sur le mode de l'*ekphrasis* ridicule. Dans ce « morceau », un faisceau de figures apparaît. La digression ou l'art de sortir du sujet. L'épanorthose ou la manie de revenir sans cesse sur son discours pour le préciser, le renforcer, l'atténuer, le réfuter. L'expolition, qui, elle, permet de varier l'expression d'une même idée. Sans que la répétition s'accompagne d'un gain esthétique ou heuristique très net, les trois dernières phrases du « couplet » sont consacrées à la triade des « crevettes », des « coupes » et des « queues », dont le paradigme en /k/ connote ludiquement la sexualité. Enfin, le commentaire : le discours parasite du narrateur prend la place du récit, se

---

<sup>1</sup> Christian Gailly, *Nuage rouge*, Paris, Minuit, 2000. Désormais abrégé en NR, suivi du numéro de la page.

nourrit des hésitations du locuteur. Selon une heureuse formule, Gailly aurait inventé le genre du « polar bègue<sup>2</sup> ».

On s'intéressera au rapport du discours et du récit dans *Nuage rouge*. On invoquera la gouaille du conteur. Gailly est drôle ; il le sait, il en joue ; de ce point de vue, son héros lui ressemble : « J'adore votre esprit », avoue Rebecca (NR, 163), par la voix de qui le romancier rend un hommage (peut-être ironique) à son propre humour. Gailly démonte les ressorts de la fiction. Mais à quoi bon cette parodie continue dont on sait qu'elle est aussi une forme de célébration ? Est-ce la peur d'être dupe qui pousse l'écrivain à se méfier de sa langue, de son art ? Risquons l'hypothèse du bavardage : le récit bavarde parce qu'il a peur de ce qu'il veut et ne peut pas ou ne veut pas raconter. Mais alors pourquoi se livrer à la vaine entreprise de raconter, s'il n'y a rien d'autre à raconter que l'incapacité de raconter et d'entrer dans le vif du sujet ? N'est-ce pas là le symptôme d'une crise très contemporaine, crise du langage en général, de la littérature en particulier, surtout quand celle-ci se réalise sous la forme d'une fiction narrative ?

Comme beaucoup de ses contemporains, Gailly pratique le roman sans y croire, espérant sans doute que le lecteur y croira pour lui et malgré lui. Témoignant d'une impossible adhésion à son propre discours, Gailly pratique un art éminemment réflexif. S'impose alors la catégorie du « babil » :

On me présente un texte. Ce texte m'ennuie. On dirait qu'il *babille*. Le babil du texte, c'est seulement cette écume de langage qui se forme sous l'effet d'un simple besoin d'écriture. On n'est pas ici dans la perversion, mais dans la demande. [...] Vous vous adressez à moi pour que je vous lise, mais je suis rien d'autre pour vous que cette adresse, je ne suis à vos yeux le substitut de rien [...] <sup>3</sup>.

Rapporté à Gailly, ce texte serait injuste si le diagnostic de Barthes ne rejoignait celui que la fiction porte sur elle-même. Le narrateur vient d'évoquer un souvenir de guerre. Dans cette scène atroce, un père, une mère et leur bébé sont tués à bout portant par un soldat :

Moi, je répète ce que le lecteur a horreur de lire. Mon but est de tourmenter son esprit. Je veux qu'il tremble. Je rêve. Qu'il ne dorme plus la nuit. La fameuse lutte contre l'oubli. Et puis aussi parce que je pense que cette scène, dans sa version complète, familiale, est infiniment plus importante que la petite histoire que je vous raconte, mais puisque j'en suis là, je vais la finir, avant qu'une nouvelle tuerie ne commence, alors dépêchons. (NR, 188-189).

Le narrateur énonce une intention noble – « Moi, je répète ce que le lecteur a horreur de lire. Mon but est de tourmenter son esprit » – pour y renoncer aussitôt : « mais puisque j'en suis là, je vais la finir ». Autrement dit, la fiction se livre sur le mode d'une trahison : le texte joue le jeu de « la petite histoire » contre la grande. Le héros trahit son ami (Lucien) et sa femme (Suzanne) ; de même, le récit trahit l'idéal indissolublement politique et poétique qu'il invoque à titre de jugement. Cette trahison s'accomplit sans gaieté. Le ton du discours est amer, désinvolte mais non enjoué. Le récit a mauvaise conscience. Il ne fait une rapide allusion à l'horreur du monde que pour se déprécier lui-même. Il s'accuse et s'excuse, dans un jeu assez trouble où le mépris de soi le dispute à l'auto-justification : « je vais la finir, avant qu'une nouvelle tuerie ne commence, alors dépêchons ».

La catégorie du « babil » permet d'interroger le rapport du discours au dénigrement ; de traverser les replis d'une rhétorique de la culpabilité qui veut que la littérature ne puisse s'empêcher de dénoncer, avec une complaisance assez morose, sa propre inconsistance. Pourquoi se vouer à l'inessentiel quand le récit lui-même avoue qu'il pourrait, qu'il devrait se consacrer à « l'infiniment plus impor[tant] » ? Pour Barthes, « ce texte-babil est en somme un texte frigide », entendons un texte qui renonce à l'altérité constitutive de la relation littéraire :

<sup>2</sup> Fabrice Gabriel, *Les Inrockuptibles*, cité sur la quatrième de couverture.

<sup>3</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, coll. « Points » p. 11.

si le réel est trop fort pour la littérature, si elle renonce à en faire son affaire, le lecteur n'est plus, comme l'explique Barthes, que « le substitut de rien », le miroir d'une impuissance langagière généralisée. C'est pourquoi, par-delà la gouaille dont il fait preuve, le roman de Gailly apparaît comme un symptôme assez désespéré de cette haine de soi que la littérature et la pensée contemporaines pratiquent volontiers. Ce nihilisme, cette jubilation perverse à entretenir le malaise, à spéculer sur l'absence de toute valeur, ne seraient-ils pas eux-mêmes à l'image des impasses (sociales, politiques) de la société française d'aujourd'hui ?

### La rhétorique du récit ou la maladresse virtuose

Un procédé narratif revient fréquemment dans *Nuage Rouge*. Un personnage veut raconter ce qu'il a vécu ; mais il s'embrouille. « Bon alors continue, dit madame Prouteau, dis ce que tu as à dire, qu'on en finisse. Ce que j'ai à dire, dit Gustave, c'est simple. Alors dis-le, dit madame Prouteau. Elle l'énervait » (NR, 91). Le désir du narrateur, l'impatience du narrataire ajoutent à la confusion. Rien n'est à la fois plus urgent et plus difficile que de dire ce qui s'est passé :

[...] il ne s'agit pas de la réunion. Alors il s'agit de quoi ? De ce que j'ai vu. Tu as quoi ? J'ai répondu.

J'avais à peine commencé mon récit. Elle m'interrompt, comme réveillée en sursaut [...] : Mais mon chéri, me dit-elle, tu ne bégayes plus ?

Elle avait fini par le remarquer. Elle y avait mis le temps. Toi aussi tu as remarqué, lui dis-je. Pourquoi moi aussi ? Parce que Lucien m'a dit la même chose. Ah, c'est ça, dit-elle, voilà pourquoi tu es en retard, tu traînais encore avec Lucien. Comme si j'avais l'habitude. Pas du tout, dis-je je l'ai croisé sur la route : enfin pas lui, sa voiture. Qu'est-ce que tu me racontes. [...] Je reprends tout depuis le début. (NR, 13)

Les personnages peinent à coopérer pour que le récit soit clair et cohérent. Est-ce là un parti pris de réalisme, consistant à « mimer » les scories de l'oralité ? Le procédé semble trop intimement lié à la thématique du roman pour qu'on puisse l'affirmer. Le récit bégaye quand le héros, lui, cesse de bégayer. M. Prouteau et Silvère sont des témoins ; ce qu'ils ont vu n'excède pas les possibilités de la parole, puisque tous deux finissent par parler et par être compris. Mais Gailly aime à souligner le caractère laborieux du récit : l'entrée dans le vif du sujet est longue, comme si la communication, brouillonne par nécessité, manifestait les réticences du sujet à dire ce qu'il a vu. Mais ces effets, à la longue, se révèlent être de purs effets. Ils sont inopérants : s'ils retardent l'information, ils ne peuvent pas empêcher qu'elle soit dite. Loin de déstabiliser la narration, ils la renforcent. Le lecteur voit fonctionner un piège discursif qui laisse indemne le récit. Dans une mise en abîme transparente, ce procédé se dénonce comme tel. Revenant de Copenhague pour rendre compte de son voyage à son ami Lucien qu'il a trahi, le héros s' imagine ainsi :

Ah comme j'aurais aimé lui apporter la bonne nouvelle et la lui énoncer sans même prendre le temps de me mettre à l'aise : Elle te pardonne, elle t'aime, elle vient, elle arrive demain, sois heureux, fais-toi beau, lave-toi les cheveux. Ou alors la lui énoncer tout en ôtant mon lourd manteau, [...], lui suspendu à mes gestes, et moi, dans mon déshabillage décomposé de la façon suivante : je commence à parler, je m'interromps pour me déboutonner, je respire fort, je suis ému, [...], je fais semblant de m'embrouiller dans les faits, non ça, c'était après, non attends, plutôt avant, je me tais [...]. (NR, 85-86)

Dans cette scène vertigineuse, la parole se révèle fascinée par sa propre comédie. En lieu et place d'une vérité qui n'est pas indicible mais simplement gênante – et que Lucien comprend immédiatement, sans qu'il soit besoin de la lui dire – se met en place une mise en scène langagière. Le contenu du discours – la fausse bonne nouvelle – s'estompe au profit de la performance qui le sous-tend. Le narrateur-locuteur se représente en train de mentir ; or les

procédés qu'il emploie sont ceux de la fiction : « je fais semblant de m'embrouiller dans les faits ». Dans le scénario du personnage comme dans le « polar bête », les interruptions engendrent une impression de confusion. Cette maladresse volontaire emprunte l'apparence du fiasco pour parvenir à la réussite rhétorique. Le roman ne peut dénoncer plus explicitement son propre discours. Le récit semble voué à superposer des leurres selon une logique qui combine cynisme et malaise : le premier instrumentalise le second.

Ainsi se dévoile le secret de cette écriture : la maladresse y est l'indice et comme la marque d'un discours supérieurement habile ; habile, mais vain, car il semble se déployer gratuitement, sculptant avec amour un néant dont il fait ses délices. Prenons l'exemple des nombreuses prolepses qui hachent le récit ; certes, elles obligent à des redites ; mais elles mettent en valeur la présence d'un narrateur toujours prêt à commenter ses propres choix, ses trouvailles :

Qu'est-ce que je disais ? Je suis perdu. Ah oui, il a eu peur. Il m'a envoyé à sa place. Il a eu peur de même qu'il a eu peur à la fin de cette histoire et il m'a encore demandé de l'aider. Mais non n'en sommes pas là. Je vous raconterai ça plus tard. (NR, 84)

Dans un premier temps, le locuteur feint d'être dépassé par sa propre parole. Mais sitôt mise en place, la supercherie éclate. Il avoue connaître la fin de son histoire ; il sait donc où il va et où et il entraîne son lecteur. Ses initiatives rythment le temps narratif. Il rapproche différents épisodes. Il signale sa maîtrise sur le contenu et sur la forme du récit. Indice stylistique du relâchement, la répétition – « il a peur » – devient, au terme d'un renversement esthétique, l'indice d'un « savoir faire » très conscient de lui-même. Gailly pratique une forme savante de cousu / décousu que l'on repère jusque dans le détail du texte :

Si, si, je me rendais compte, et encore aujourd'hui, je me rends compte.

À propos de comptes, Rebecca Lodge voulut, c'est normal, payer l'essence. (NR, 42-43)

Un calembour sur le mot « compte » – que la rhétorique nomme antanaclase – permet de lier deux niveaux d'énonciation et deux temps différents. L'arbitraire du signifiant est sollicité pour articuler deux fragments de récit : la composition relève d'un jeu poétique dont la gratuité est soulignée. Nombreux sont les chapitres qui donnent l'impression d'une mosaïque patiemment assemblée ; entre ces morceaux disparates, le narrateur s'ingénie à ménager des effets de transition ou de rupture.

*Nuage rouge* donne l'impression d'être un laboratoire narratif qui expérimente toutes sortes de procédés, soit qu'il les juxtapose, soit qu'il les superpose. C'est ainsi que ce roman à la première personne change fugitivement de voix : « Que faisait-il de ses après-midi ? Que visitait-il ? Réponse de l'intéressé : Rien, absolument rien, j'étais trop déprimé » (NR, 149). Cette fantaisie relève d'une esthétique indifférentialiste : il n'y a aucune nécessité pour ce que le narrateur s'incarne dans telle personne grammaticale plutôt que dans telle autre – puisque celle-ci, tout aussi bien, pourrait être autre. De même, la figure du destinataire varie : « Alors évidemment ils m'ont interrogé. Je leur ai dit la vérité, j'adore ça. Je leur ai tout raconté, comme à toi » (NR, 190). La passion pour la vérité s'éprouve par la désinvolture qu'elle affiche à l'égard de ceux à qui elle s'adresse : femme aimée ou jury, qu'importe<sup>4</sup> ! On reconnaît là l'emprise du « babil » sur le texte : « substitut de rien », la figure de l'autre n'est que la surface vide où se projette une vérité qui se veut toujours identique à elle-même, abstraite dans son énonciation, vouée à une répétition sans perte ni gain. C'est pourquoi, le texte aime à mettre le même plan le réel et le virtuel :

---

<sup>4</sup> Pour rendre compte de l'énonciation qui préside au déploiement du récit, l'hypothèse d'une confession amoureuse ou d'un plaidoyer juridique sont aussi invraisemblables l'une que l'autre ; la seconde prend corps fugitivement dans un passage marqué par une emphase oratoire parodique : « Bref, comme vous le voyez, mesdames et messieurs les jurés, nous étions loin, Rebecca Lodge et moi, de nous soucier du désespoir d'un vieux garçon nommé Lucien » (NR, 56).

Si ça trouve, quand j'ai conduit Lucien à l'hôpital, je suis passé sous les fenêtres de l'hôtel de Rebecca Lodge, les fenêtres de son hôtel, de la chambre où elle avait choisi de passer la nuit avant de repartir pour son pays, si ça se trouve.

À moins qu'elle n'ait changé d'avis. Oui, à moins. À moins qu'elle n'ait décidé de se rendre quand même chez ses beaux-parents. Oui en dépit. Mais bon. Inutile de faire semblant de supposer puisqu'on le sait. (NR, 54)

Rythmant l'énoncé, la succession des connecteurs logiques (« à moins », « à moins que », « en dépit », « mais bon ») semble manifester un désir anxieux de cerner la réalité. Le jeu des hypothèses s'en trouverait légitimé : une éthique de l'exactitude pourrait dessiner à l'horizon de toutes ces précisions. Mais tout cela n'est qu'un leurre. Ignorance et omniscience, doute et certitude ne sont que des postures interchangeable dont la liberté du narrateur se joue. À quoi tend l'exercice d'une telle liberté ? À dévaloriser l'échange langagier, à attaquer le socle éthique qui le permet. Le roman sape avec une belle constance les vertus qui fondent la communication : la confiance, le souci commun du juste et du vrai. « Inutile de faire semblant de supposer puisqu'on le sait » : le texte, en toute impunité, s'autorise à « faire semblant », puis à dénoncer « ce semblant ». Qu'importe : le savoir du narrateur met le narrataire à sa merci. Paradoxalement, ce narrateur intradiégétique est doté d'une omniscience qui, jamais, n'apparaît plus manifeste que lors de la scène du viol :

Rebecca Lodge ne changea rien à son attitude. Elle aurait pu protester, dire par exemple : Mais enfin, qu'est-ce que vous faites ? Pourquoi vous engagez-vous dans ce chemin ? Puis, plus loin : Pourquoi vous arrêtez-vous ? Non, rien de tout ça. S'il faut passer par là, se disait-elle, passons par là. Ça n'avait pour elle aucune importance. Ça en avait si peu. Il était si voyant que ça en avait pas. Vous voulez faire ça, eh bien faisons ça, inutile d'être menaçant. (NR, 47)

Le narrateur entre dans la conscience de son personnage ; il la rend visible ; mais de cette intimité dévoilée, que reste-t-il ? Rien. La chair de Rebecca est sans mémoire, sans affect ; elle fait preuve d'une passivité indifférente ; celle-ci se retourne bientôt en une formidable explosion de violence, le violeur finissant par être castré. L'omniscience du narrateur ne rencontre aucune résistance, aucune épaisseur, car la femme se réduit aux fantasmes qu'elle suscite. Rebecca Lodge – au nom hyperboliquement romanesque – n'est donc pas une femme, c'est une icône, autant dire une succession de clichés :

Son amour [le capitaine de Kerguelen] se présenta à elle comme un amour d'avant, du bon vieux temps, comme on n'en fait plus, d'avant la misère mentale de nos jours. Elle n'y croyait pas, n'y avait jamais cru, elle n'y pensait même pas, et puis un jour le prince charmant qu'on croyait mort depuis longtemps s'est présenté à l'entrée du musée des beaux-arts, déguisé en musée de la marine. Je m'efforce de plaisanter mais c'est très important, pour moi. Si ça ne l'était pas, je n'écrirais. (NR, 62)

Le cliché du « prince charmant », du beau marin (hommage à Duras, peut-être), est à la fois dénoncé et assumé. Le narrateur espère ainsi gagner sur tous les tableaux. Le stéréotype constitue le canon esthétique du roman. Il est la source et le sommet de l'entreprise littéraire :

Il ne s'agissait pas de besoin entre eux. Il s'agissait de rencontre. De rencontrer un lieu dans le visage de l'autre. Un lieu de repos pour le regard. Leur absence à tous deux n'était qu'une errance des regards.

Vous comprenez ? Non ? Alors pour illustrer je dirais que l'un des deux regards errait en mer tandis que l'autre errait dans l'art, ne riez pas, c'est exactement ça. (NR, 80)

Parodiant Levinas et sa méditation sur le visage de l'autre, feignant de prendre le lecteur pour un imbécile afin de déconsidérer un discours psychologique irrépressible, l'analyse est tour à tour dénigrée et célébrée. Le locuteur est-il ironique ou sérieux ? La virtuosité du récit, sa fausse négligence, son humour, cet art si maîtrisé des décalages accusent par contraste la minceur de

l'intrigue, son romanesque exacerbé. La rhétorique du discours se nourrit de l'inconsistance de l'histoire, de la vacuité des thèmes et des représentations qu'elle met en jeu.

### La rhétorique du discours ou le bégaiement factice

Le bégaiement se présente comme l'une des clés du roman. Plus qu'une manière de parler, il définit un certain rapport à la parole, fait de fragilité, d'attente et de retenue suivies de brutales déflagrations :

C'est très dur de vivre avec un bègue. On ne peut pas se disputer. J'insultais encore mais très difficilement. Autant se taire. (NR, 17)

Il me reprocha de ne pas m'être battu suffisamment pour sauver mon laboratoire. Je répondis qu'avec mon bégaiement il n'était pas facile de dire et encore moins de contredire. (NR, 99)

Rien, aujourd'hui, n'est plus apte à susciter la sympathie que cette parole précaire, défaillante. Mais est-elle seulement sincère ? Le roman lui-même délégitime ce bégaiement dont il se pare comme d'un *ethos*, afin de capter la bienveillance du lecteur. Il y renonce pourtant dès que nécessaire, en soulignant le caractère purement « tactique » de ce bégaiement :

Alors j'ai hésité et puis je me suis lancé après avoir pensé : Faisons confiance au langage. Il m'a toujours tiré d'affaire. (NR, 139)

L'adverbe « toujours » fait éclater l'imposture. Imagine-t-on un bègue, pour qui le langage est le lieu même du symptôme, de l'échec social et de la honte, déclarer, aux deux tiers du roman : « Faisons confiance au langage. Il m'a toujours tiré d'affaire » ? Il faut bien le reconnaître : le bégaiement de Silvère n'a aucune consistance existentielle : « Quand son tour venait de prendre la parole, elle ne la prenait pas. Je la jugeai très imprudente, car la parole me disais-je, c'est comme la chance, il faut la saisir quand elle passe » (NR, 151). Un bègue pour qui la parole n'est plus une torture mais une « chance » n'est, comme le disent si bien les enfants, qu'un bègue *pour de faux*. S'embrouillant dans ses mensonges, Silvère finit par avouer : « J'avais construit le labyrinthe et organisé la métamorphose, certes un labyrinthe de langage, une métamorphose toute rhétorique mais quand même, il fallait que j'en sorte » (NR, 154). Le bègue est précisément celui qui ne peut sortir du « labyrinthe du langage », et surtout pas par un artifice rhétorique. Faux bègue et vrai tricheur, Silvère s'oppose à sa femme Suzanne : « la parlotte n'était pas son fort, elle détestait parler pour ne rien dire » (NR, 84). Dans l'ultime pirouette du récit, le souvenir du bégaiement revient avant de s'estomper à jamais :

Je m'étais pourtant fabriqué une belle défense, autour du thème de l'euthanasie. Ça n'a pas marché. Tant pis. Je m'en suis quand même très bien sorti. J'ai bien parlé. J'ai réussi à dérouler des phrases, parfois très longues, sans une seule fois me mettre à bégayer. (NR, 191)

C'est là le dernier exemple d'une rhétorique vaine ; elle ne permet pas d'échapper à une justice qui est elle-même aveugle. Identifier la fiction à une « parlotte » qui n'engage à rien, qui se déleste de toute responsabilité et de toute signification par les parjures incessants qu'elle s'autorise, tel est bien l'enjeu nihiliste de *Nuage rouge*.

Ce rapport à la langue s'éprouve et se confirme dans de multiples figures. La métabole, par exemple, déploie sur l'axe de la phrase tout un jeu de synonymes :

On traîne, on rôde, on s'attarde, on réussit même à s'égarer, autrement dit on se perd dans la vie, alors on s'oublie, on plaisante et puis un jour ça devient sérieux. (NR, 184)

« Dire autrement », c'est se donner les moyens de ruser avec le temps : on s'attarde, on échappe à l'urgence en juxtaposant la série des vocables qui plaisent, tous plus ou moins identiques. Le langage se dénonce comme relevant du monde de l'illusion, sans nulle prise sur le « sérieux » de la vie. Plus prégnant encore que la métabole, le commentaire digressif. Le mot digression nomme un fragment de texte qui s'écarte du sujet traité sans raison particulière ; c'est l'absence

apparente de fonction – mais non de sens – qui définit la digression. Dans *Nuage rouge*, rien de plus irrépressible que ce flux de gloses, de commentaires, d'explications, de paraphrases de toutes sortes, par lequel s'impose une voix soucieuse, semble-t-il, de redoubler la narration par son bavardage incessant. Charmeur, drôle, impertinent, ce bavardage peut aussi exaspérer. Il active sans relâche une fonction phatique qui s'use à force d'être sollicitée. Sans cesse, il fait surgir un insatiable besoin d'être écouté, que le lecteur finit par interpréter comme une demande d'amour bouffonne :

Heureusement Copenhague est un port. Le capitaine de Kerguelen a pu y faire escale. Je ne sais plus pour quelle raison. Elle m'en a tellement raconté ce soir-là. Une avarie quelconque, hélice faussée, collision avec baleine, dont on se demande ce qu'elle faisait là, sans doute perdue, en panne de sonar, mais rassurez-vous la baleine n'a rien, ou un malade à bord, un être humain, une crise grave, brutale qui nécessite une opération, une intervention, un acte chirurgical. Bref dans un cas comme dans l'autre, il fallait réparer, faire escale. (NR, 75-76)

Logorrhée pathologique ? Peut-être, mais cette maladie du langage rend éloquent. Il faut voir avec quelle habileté le narrateur ménage un interstice dans le récit pour mieux le combler : en suturant les failles de son récit, le narrateur semble vouloir conjurer le retour d'un refoulé aussi menaçant qu'indéterminé. Le mot « avarie » introduit une série de termes qui le spécifient. Sitôt apparue dans le texte, une imprévisible baleine fait l'objet d'un petit roman que le narrateur sait conclure à temps. Le commentaire atteint un comble de gratuité lorsqu'il porte sur un événement insignifiant (NR, 147) ou lorsqu'il se plaît à déjouer la promesse d'un savoir que le texte a fait miroiter : « Il avait choisi un pistolet. Pas un revolver, un pistolet. Il paraît qu'il y a une différence » (NR, 185). On ne saura jamais laquelle. La fonction « mathésique » du roman est prise en défaut au moment même où elle est mise en œuvre. Le narrateur intervient pour faire valoir un savoir qu'il se refuse à partager, au nom d'un plaisir esthétique déceptif, tenu pour supérieur au plaisir d'apprendre.

La digression agit à la manière d'un symptôme : la relation du locuteur à son langage est comme dérégulée par la paranoïa. Dans *Nuage rouge*, chaque personnage redoute d'être pris en défaut dans l'exercice de sa parole ; la légitimité du sujet parlant est mal assurée ; il faut donc sans cesse l'étayer par un discours d'escorte qui justifie le dire, conjure la menace qu'il recèle. C'est pourquoi le commentaire digressif porte très souvent sur le langage lui-même :

Moi : Que voulez-vous dire ? Lui : Je veux dire que, cette femme, c'est son agresseuse, enfin, si ça se dit : ça se dit, ça, une agresseuse ? Peu importe si ça se dit, lui dis-je, on s'en fout, expliquez-vous. (NR, 94)

Sans cesse, le discours est déporté du dit au dire. Ce mouvement révèle une volonté, un fantasme de maîtrise ; mais ce rêve d'un contrôle absolu sur sa parole, ce désir d'infaillibilité sont manifestement impossibles à satisfaire. Cet échec se conjure parfois dans l'humour :

Il me jeta sans commentaires sur le trottoir de la gare Montparnasse et de là je sautai dans le train. C'est une manière de dire car maintenant on ne saute plus dans les trains, pas plus qu'on ne saute sur la plateforme d'un bus bondé, si pleine de gens, si lourdement chargée, elle frottait sur les pavés. (NR, 166-167)

Le locuteur constate la survie d'une expression à l'usage qu'elle commémore ; les mots et les choses ne coïncident pas. Cette compétence réflexive toujours en éveil montre à quel point la familiarité avec le langage se double, chez les héros de Gailly, d'une conscience aiguë de son étrangeté : les mots ne vont jamais de soi, ils suscitent perplexité et amusement. Tour à tour inquiète ou amoureuse, cette sensibilité s'exacerbe dès que le langage est en situation :

Suzanne peut-être allait devoir recommencer à travailler. Reprendre son ancien métier. Qu'elle avait quitté de son plein gré. Je ne l'ai pas obligée. Qu'on ne vienne pas me dire, comme une amie à elle un soir venue dîner, que je l'ai obligée. Je ne l'ai pas obligée.



Mais l'amie me fit observer qu'il existait différentes façons d'obliger. Ah bon ? lui ai-je dit. Même Suzanne s'est fâchée avec elle (NR, 28)

Le commentaire suscite le soupçon qu'il voudrait prévenir. Incapable de se taire, le locuteur s'exaspère d'une pluralité de « sens » qu'il ne parvient pas à maîtriser. Il y a en effet plusieurs façons d'obliger quelqu'un, car le verbe « obliger » a plusieurs sens. À son insu peut-être, la répétition insistante de ce mot finit par faire naître l'idée que ce mari, qui n'a pas obligé sa femme à quitter son emploi, est pourtant bel et bien un mari « désobligeant ». Surinterprétation ? Sans doute. Mais en se retournant sans cesse sur le langage pour en scruter les pièges ou les abîmes, le texte découvre avec horreur et jubilation ses possibilités infinies. L'une d'elles se nomme amphibologie ; cette équivoque volontaire apparaît alors qu'il est question de la castration de Lucien :

Elle s'expliqua : Tu ne vas tout de même pas obliger ce pauvre monsieur à vivre cette tragédie une seconde fois ! Lucien s'en mêla : Aucun danger, madame, dit-il, ce que j'ai vécu ce jour-là, je ne peux le vivre une seconde fois. Bien sûr, bien sûr dit-elle, un peu vexée. Puis, après réflexion, réprimant un sourire de vengeance, elle répéta : Bien sûr, bien sûr. Alors Lucien, à son tour vexé, se crut obligé de réparer, il nous précisa sa pensée : Ne vous méprenez pas, madame, dit-il, je ne voulais pas vous froisser. Ce que je voulais vous dire, c'est que, ce que j'ai vécu ce jour-là, je ne risque pas de le revivre, puisque, depuis ce jour-là, je ne cesse pas de le vivre. (NR, 107)

M<sup>me</sup> Prouteau, à l'instar de Didon, renouvelle la souffrance du héros. Le sens de l'anecdote est transparent. La femme est à l'image de la langue, et surtout de cette langue faussement rassurante qu'on appelle « maternelle » : toutes deux sont des pièges. Le langage menace, meurtrit ; très vite, la bonne intention affichée par la bonne M<sup>me</sup> Prouteau se transforme en arme et sert à humilier. Chacun renchérit dans l'offense : chacun se croit obligé de « restaurer » son *ego* vexé, humilié et affolé par l'énergie mauvaise qui sourd du langage. Le langage des personnages fait corps avec eux-mêmes. Loin d'être un écran protecteur derrière lequel se dissimuler, c'est au contraire une seconde peau, un organe sensible qui amplifie, déforme, envenime les blessures.

Une figure sert d'emblème à cette paranoïa langagière : c'est l'épanorthose. À peine la parole est-elle échappée qu'il faut y revenir. Le mot qui vient n'est en effet presque jamais le bon. Le sujet parlant rêve de coïncider avec son discours, c'est-à-dire, si on l'en croit, avec lui-même. L'épanorthose révèle cet idéal d'immédiateté et de transparence par les manquements qu'elle lui inflige. Le locuteur est pris en deux feux : il se méfie de la parole spontanée ; mais il ne se résout pas à l'effacer. Il montre donc l'effort de l'expression ; il trahit son indécision. Rien ne lui convient ; mais il ne faut rien perdre non plus des multiples tentatives d'expression qui se suivent, toutes imparfaites. Cette passion nerveuse révèle sans doute une insatisfaction fondamentale. C'est pourquoi l'épanorthose finit par exprimer la colère du sujet aux prises avec ce langage à la fois trop proche et inaccessible :

J'avais envie de me voir dans un autre regard. D'y découvrir quelque chose d'autre, quelqu'un d'autre, du nouveau si possible. Tu parles. J'étais juste impatient et curieux, de voir quel effet produirait ma bobine sur une femme comme Rebecca Lodge. (NR, 61)

Significativement, « tu parles » signifie : « tu dis n'importe quoi, tu mens ». L'épanorthose crée un *ethos* ; elle dessine la figure d'un locuteur qui *revient* sur sa parole comme le criminel sur les lieux de son crime ; et ce retour incessant trahit une volonté défaillante sur laquelle il est impossible de compter. Le roman met en scène une énonciation dépourvue de la moindre éthique ; le locuteur ne résiste jamais à la tentation de se *refaire*, de se satisfaire par le langage, de prendre par les mots sa revanche sur la réalité. C'est cette force *réactive* par excellence qui porte la rhétorique du bégaiement. Affichant son incompetence langagière pour en tirer parti, comme le professionnel de la mendicité ses infirmités, le héros narrateur confisque le discours,

le soustrait à l'expression du juste et du vrai et le transforme en fétiche. Ce dispositif, on s'en doute, n'est pas sans conséquence sur l'image même de la littérature qui se dégage du roman.

### **De la littérature considérée comme un art de pacotille**

Je sais bien, mais quand même. Je sais bien que le narrateur n'est pas l'auteur, mais tout, dans la fiction, conduit à rapprocher les deux instances – ce qui ne revient pas à les confondre ou à les identifier. Silvère Fonda écrit un roman intitulé... *Nuage rouge* (NR, 70, 99). De sa femme, Suzanne, le narrateur confie : « Elle ne se doutait pas qu'en écrivant je l'inscrivais elle aussi dans un temps saisissable » (NR, 66). Ce roman est, à bien des égards, un éloge de Suzanne, femme bafouée mais généreuse (NR, 60 et 175). Or il est dédié à une certaine... Suzanne (NR, 9). Il n'est certes pas question de dire que l'histoire de Silvère Fonda est celle de Christian Gailly car la réalité et la fiction ont chacune leur autonomie ; il n'en reste pas moins que le dispositif choisi invite à mettre au jour une solidarité esthétique et morale entre l'auteur et la figure d'écrivain qu'il met en scène. Quel est l'enjeu d'une telle complicité ?

L'essentiel du roman est fondé sur la rivalité de deux hommes : le bègue, le castré. Le premier cesse de l'être quand il raconte comment le second le devient. Porte-parole de Lucien, Silvère lui prend son désir, Rebecca (NR, 117) ; mais Lucien avait ouvert les hostilités, en possédant Suzanne avant Silvère, son futur mari (NR, 72) : « Lucien n'était pas mon ami, juste un laboratoire de haine » (NR, 82). La haine, cette forte passion, fait soupçonner entre les deux hommes une homosexualité mal surmontée. À sa manière, le narrateur le confirme : « en vieillissant, je plais aux hommes, je ne comprends pas pourquoi », remarque-t-il, dévisagé par un passager en partance pour Copenhague (NR, 121). Plus explicitement encore :

Elle : Tu comptes vivre aux crochets de Lucien ? Moi : Je vivais bien aux tiens, lui dis-je. Oui mais moi c'est pareil, me dit-elle, je suis ta femme, et je t'aime. Lucien aussi, fust-jé tenté de lui dire. Je m'abstins. La conversation dégénérait. (NR, 176)

Quand Suzanne rappelle à son mari qu'elle est sa femme et qu'elle l'aime, ce dernier, qui la compare à Lucien, estime que la conversation dégénère. À la fin du roman, le narrateur fait dire à Lucien : « Je suis perdu, mais. Je meurs heureux. Tu ne me survivras pas » (NR, 190). Dans *Nuage rouge*, l'homosexualité n'est qu'un symptôme ; elle est le signe conventionnel de l'immaturité affective. À un amour réel, celui de Suzanne, Silvère préfère les récits de Lucien (« Il m'en avait trop dit. Il m'avait beaucoup trop parlé d'elle, NR, 82), puis de Rebecca : « Non, dis-je, j'aimerais simplement qu'en dînant vous me racontiez votre passion pour votre amiral » (NR, 162). Le héros veut qu'on lui raconte des histoires – au pire sens du mot. Il aime à se laisser intoxiquer par un romanesque « abracadabrantésque ».

L'amour impossible est l'opium de la fiction. Porté par des personnages qui ne vivent que de chimères, le langage dans *Nuage rouge* ne peut être qu'une pauvre imposture dont le discrédit entraîne la littérature tout entière :

Comme si la puissance du langage était une puissance suffisante. Mais pourquoi pas ? Après tout pourquoi pas ? Que faisons d'autre, nous autres, vous et moi, vous qui me lisez pendant que moi j'écris tout ça, sinon croire que ça suffira ? (NR, 49)

Un unique présent enveloppe narrateur et narrataire dans la même jobardise. Celle-ci consiste à faire semblant, à « croire » que le néant du langage revêt quelque valeur. Or la parole est méprisable car tout ce qui importe lui échappe :

J'ai lu quelque part cette définition de la tristesse : La vraie tristesse, disait celui qui l'a écrite, c'est quand on n'a plus rien à dire, ou plus rien à ajouter, quand on a épuisé, disait-il, toutes ses ressources de langage, pour faire entendre, quelque chose, à quelqu'un, qui n'entend rien. (NR, 55)

Au malheur de l'incommunicabilité s'ajoute celui de l'inexprimable : la topique moderniste valorise le sujet dont elle traite – « la vraie tristesse » – en le plaçant hors de la sphère du

langage. Celui-ci doit se contenter des pauvres dépouilles d'un réel qui, dès lors qu'il n'est pas inaccessible, se révèle décevant : « Tous les peuples se disent les mêmes choses. Ils se racontent les mêmes histoires. La mienne, la leur, c'est la même. À quoi bon nous traduire ? » (NR, 65). « À quoi bon », en effet, puisque tout revient toujours au même. Cet « à quoi bon » obsède le narrateur :

- [...] et je ne sais pas pourquoi je raconte tout ça [...] (NR, 46)

- Qu'est-ce qu'on jouait ce soir-là ? On s'en moque. Je vais quand même me répondre. (NR, 69)

- À propos d'une chambre d'hôtel : « [...] mais tout ça n'a aucun intérêt, j'en suis d'ailleurs sorti très vite » (NR, 137).

- Inutile de se fatiguer en comparaisons et métaphores. (NR, 184)

La distance prise avec les codes de la narration finit par accréditer l'idée que la littérature (à laquelle le texte se voue) trouve son plus parfait emblème dans une icône télévisuelle :

Miss Météo continuait seule à parler des nuages, muette pour les sourds, sans traduction gestuelle mais la carte était claire, on sait lire, on n'a pas besoin de vous, Miss Météo. (NR, 92)

« On sait lire », merci. Semblable à la présentatrice que le texte congédie prestement, la littérature décrit une réalité qui se laisse fort bien déchiffrer sans elle. Dans *Nuage rouge*, la parole ne peut être que vide ou mensongère. Quand, par aventure, elle exprime la vérité, le fait est si exceptionnel qu'elle déclenche une catastrophe : la mère de Lucien meurt dès qu'elle apprend ce qui est arrivé à son fils (NR, 57). Le discours se nourrit du mensonge, et paradoxalement, c'est ce qui lui confère le peu de valeur qu'on lui reconnaît. La confusion atteint alors son plus haut degré :

Quand on aime quelqu'un on est capable d'inventer une histoire qui se tient.

Je dis ça parce que, quand je suis rentré de Copenhague, j'étais si triste, Suzanne me demandait pourquoi et moi je n'étais pas capable d'inventer un mensonge cohérent, [...], un beau mensonge, beau comme la vérité [...]. (NR, 57-58)

Je rayai le mot « vérité » et le remplaçai par le mot exactitude, dans ma tête, bien sûr, et comme il me fallait d'urgence une conclusion, je hasardai : La vérité, au contraire de l'exactitude, ne laisse pas d'être vérifiée. Pas mal pensai-je. [...] J'eus alors envie de me dire que la vérité ne consistait que dans le plaisir [...]. (NR, 100)

Le texte a si peu d'estime pour la vérité que le mensonge apparaît comme la belle des preuves d'amour. La vérité ne vaut d'ailleurs que par son équivalence avec le mensonge. Répudiée au profit de l'exactitude – c'est-à-dire d'une pure factualité – elle finit par se dissoudre dans « le plaisir ». Tel est bien le maître mot de cette littérature : le narrateur, qui est aussi écrivain, estime en effet qu'il n'existe « qu'un temps, le temps littéraire » (NR, 66), et il confie à ce dernier la mémoire nostalgique des petits enchantements vécus : « Tout ce qu'il aimait n'existe plus. Restent les livres bien sûr, où tout ça existe à jamais [...] » (NR, 167).

Rien n'est donc moins ambitieux que cette esthétique hédoniste. À la faillite du langage, le texte se résigne ; la vérité et le réel sont hors de sa portée. Aussi est-ce seulement dans les marges du texte, dans la digression, que se fait entendre la seule parole qui importe : celle qui confie le malheur d'être soldat en Algérie (NR 16, 116, 185, 188) ou le malheur d'être le fils d'une mère sans amour (NR, 83, 112, 116, 159, 174, 181). Voulant évoquer la situation de Lucien, castré et gonflé de désir, le narrateur évoque « le cas tragique de Joé Bousquet » (NR, 155). La mère, la guerre d'Algérie, Joé Bousquet : le texte ne peut s'empêcher de se référer à ces « cas tragiques » comme à des idéaux inaccessibles dont la mention fugitive ne fait qu'accuser l'inconsistance d'une fiction décidée de s'en tenir à l'inessentiel<sup>5</sup>. Que reste-t-il

---

<sup>5</sup> Cette lecture de *Nuage rouge* prolonge à sa manière la réflexion de William Marx : *L'Adieu à la littérature, histoire d'une dévalorisation : XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minuit, 2005. Dire adieu implique qu'on reconnaît la personne ou l'objet auxquels on s'adresse pour prendre congé

donc ? Quelques hypotyposes, fulgurantes, font passer la force du cauchemar dans le style : terrorisée par l'orage, la mère en sueur de Lucien a « les cheveux trempés par l'averse » (*NR*, 56). L'angoisse du songe s'épanche dans le réel de l'écriture. Mais ce réel-là, il semble bien que Silvère Fonda – ou Christian Gailly – n'ait plus ni la force ni le désir de l'exprimer.

## Conclusion

Trois traits me semblent caractériser l'art de Gailly : la virtuosité, l'apologie de soi et l'impuissance du langage. Ces trois aspects s'articulent et se renforcent l'un l'autre pour donner à l'univers romanesque de Gailly sa cohérence. Mais cette vertu architecturale ne sert qu'à faire résonner le vide. La verve narrative du conteur est ironiquement exhibée ; mais alors que le discours célèbre sa gouaille, que les personnages se grisent de leur habileté rhétorique et commentent avec une pertinence de spécialistes leurs échecs langagiers, tous les dispositifs de la fiction désignent et aggravent le cancer qui ronge le langage. Incapable de sortir de lui-même pour atteindre le monde héroïque de la valeur, ce langage se donne comme « un langage pour rien », un langage résolument dépourvu de toute conscience tragique. Dans le monde de Gailly, l'absurdité, la facticité de l'existence et de la langue qui la porte ne sont que la norme grise, l'horizon indépassable de nos vies : le réalisme conseille de s'y résigner, puisque c'est la seule voie qui soit à la portée de cette humanité moyenne, résolument moyenne, dont la fiction s'efforce de rendre le lecteur solidaire. Toute grandeur est évidemment inconcevable dans un tel univers ; mais à l'instar du comique télévisuel, dont les sketches, les gags et le sens de la parodie perpétuelle sont l'intertexte social le plus évident de cette prose, la dérision omniprésente des romans Gailly se satisfait fort bien de ce réel dont elle a su tirer, toute honte bue, le meilleur parti possible.

---

d'eux. Dans *Nuage rouge*, la vocation sublime de la littérature (c'est-à-dire le pouvoir qui lui est reconnu d'exprimer le monde dans la totalité de ses manifestations, donc de rendre compte de ce qui, dans le monde, reste inexprimable par le langage non littéraire) n'est qu'imparfaitement oubliée. Elle nourrit la mauvaise conscience ; dans la perspective de William Marx, la fuite dans l'égotisme du plaisir ou dans le jeu de la dérision peuvent se lire comme le symptôme d'un « adieu » qui ne peut pas ou ne veut pas s'assumer.