

Marinella Termitte

L'odeur en papier. Anatomie d'un sens chez Marie Nimier

Dans le jeu entre les pleins et les déliés, Marie Nimier explore un paradoxe: le vide rassure – puisque tout peut encore être dit – et le plein inquiète – puisque le tout dit abolit tant les marges que les limites, éléments actifs de la narration. Dans ce cadre, les odeurs constituent une source de vérité romanesque qui agit à l'intérieur des situations et des personnages de cette écrivaine à travers l'invisibilité. Au moment où l'espace et l'identité évaporent, l'écriture s'appuie sur cet effet sensoriel par un équilibre astucieux des antinomies qui lui assure consistance et concrétude. Si, d'une part, l'odorat gère le récit par le biais de la nourriture, de l'amour, de la mémoire, de l'autre, il se fait porteur d'un système d'alerte narrative capable d'interagir avec les choix créatifs et de dévoiler ainsi les frontières d'un monde de plus en plus dépourvu d'une sensibilité olfactive. Comment l'odeur s'installe-t-elle dans les pages de Marie Nimier? Quand et pourquoi l'écrivaine a-t-elle recours à cette ressource? Quel est le rôle de ce sens en particulier par rapport aux autres évoqués? Cette étude vise à analyser la fonction scripturale des odeurs en tenant compte de leur présence variable et de leur degré d'intensité afin d'établir un réseau littéraire qui, par son unicité et sa rareté, questionne les relations entre le langage des sens et son impact sur les sentiments – relations désormais problématiques aujourd'hui à cause de la présence de plus en plus envahissante de la sensation brute et d'une subjectivité impulsive.

Odorothèque

Sens au statut problématique du point de vue linguistique¹, culturel² et artistique³, l'odorat constitue un chantier ouvert de la science du flair à cause de son caractère instable et moins systématique par rapport à la vue ou à l'ouïe. Les restrictions langagières qui témoignent des limites du lexique olfactif ainsi que des transformations des notions impliquées – de la senteur, qualité exprimée sous forme d'outil rhétorique, à l'odeur comme principe dynamique – se posent ainsi comme une ressource scripturale à explorer au moment où à la désodorisation de la sphère publique correspond la mise au silence des odeurs elles-mêmes. Les effets de ce qu'Alain Corbin définit comme la révolution olfactive – à savoir le passage, entre XIX^{ème} et XX^{ème} siècle, de la puanteur des pauvres à la quête de nouveaux codes pour rendre les parfums discrets de la bourgeoisie – impliquent la mise en évidence d'une marque individuelle que l'humain s'approprie. De plus, l'affirmation de la sensation

¹ Cf. les numéros thématiques de revue (n. 24 de 1997 d'*Intellectica*, dirigé par D. Dubois et A. Holley; n. 47 de 2006 de *Terrain*; n. 181 de 2011 de *Langages*, dirigé par G. Kleiber et M. Villeaume) et les études de J. Candau, D. Dubois, C. Rouby, A. Holley, S. David, C. Boisson.

² Cf. A. Corbin, *Le Miasme et la Jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Flammarion, «Champs», n. 165, Paris, 1982¹, 2016; A. Le Guéner, *Les pouvoirs de l'odeur*, Paris, Odile Jacob, 2002; C. Jaquet, *Philosophie de l'odorat*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

³ Cf. C. Jaquet (éd.), *L'art olfactif contemporain*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

au détriment de la formation avec la raréfaction des verbes *répandre*, *exhaler* en faveur de *sentir*, *respirer* – comme l’analyse de l’évolution des profils combinatoires de Peter Blumenthal⁴ dévoile – ouvre la voie à la montée des expressions de flottement qui font de l’incertitude et du doute les conditions ultérieures pour l’accès au littéraire. Le paradoxe d’un «sens sans parole»⁵ réside ainsi dans le défi de construire une odeur – dépourvue de nom, de forme, de matière – par les mots et d’en faire un moteur narratif. C’est ce que l’écriture de Marie Nimier essaie de sillonner. Dans *Photo-Photo*, elle aborde de près la création d’un parfum. À travers l’exploration des possibilités de se débarrasser de toute forme et de toute densité, de gommer le regard tout en regardant sans toucher, elle recherche un «langage de nature gazeuse»⁶, capable de vider un corps pour habiter le texte⁷. Le roman qui s’écrit à partir d’une séance photo avec Karl Lagerfeld suit cette quête puisque tout aspect créatif se décline par le biais de l’équilibre entre ce qui est permanent et ce qui est instantané. L’outil de la photo ici évoqué essaie de fixer un souvenir tout en étant porteur du nom d’un parfum et d’une eau de toilette pour hommes du styliste allemand; la définition de son bouquet fruité – comprenant entre autres la lavande, le jasmin, le pamplemousse, le géranium soutenus par l’arrière-goût de bois et de peau – est aussi évanouissante que celle de l’essence produite. D’où le recours à une dénomination tournée vers des traces extérieures, telles que l’appui à une vedette d’un secteur éphémère comme celui de la mode. Les pages suivent ce parcours en s’inscrivant du côté des caractéristiques olfactives d’une évaporation qui veut rester tout de même ancrée à la narration. C’est pour cela que la diffusion des deux créations de Lagerfeld – *Photo* et *Kapsule* – constitue à plusieurs reprises le pivot du récit. Le renvoi aux témoins extérieurs assure consistance au produit tout en laissant aux mots l’évaluation de l’effet engendré. Par exemple, la voisine de la narratrice et son meilleur copain parlent toujours de ce couturier allemand lorsqu’ils apprennent qu’elle l’a rencontré. Ils savent tout de lui. Face à cette sollicitation tout à fait externe, la présence d’un chat sur le rebord de la fenêtre – exemple de cadre spatial à la limite – déplace l’action pour la reprendre après et souligne la marginalité narrative des habitudes.

Quelques jours plus tard, je leur demande s’ils ont entendu parler du nouveau parfum de leur héros, baptisé *Kapsule*, et oui, là aussi ils sont au courant, des parfums unisexes, récitent-ils, accessibles et raffinés, déclinés en trois senteurs, et ces mots sonnent drôlement dans leur bouche. Le chat fait toujours sa toilette sur le rebord de la fenêtre⁸.

D’ailleurs, lorsque la même référence revient dans les séquences suivantes, elle ne fait que relancer l’action en expliquant d’abord les raisons du choix du nom et en

⁴ P. Blumenthal, *Odeur – évolution des profils combinatoires*, in *Langages*, n. 181/1, 2011, p. 53-71.

⁵ D. Howes, *Le sens sans parole: vers une anthropologie de l’odorat*, in *Anthropologie et société*, vol. 10/3, 1986, p. 29-45.

⁶ M. Nimier, *Photo-Photo*, Paris, Gallimard, 2010, Paris, Gallimard, «Folio», 2012, p. 135.

⁷ Cf. Angie David, *Photo-Photo*, in «La Revue Littéraire», n. 48, 2010, p. 106-109.

⁸ *Ibid.*, p. 46-47.

insistant ensuite sur les nombreuses senteurs de cette essence, désormais diversifiée en fonction aussi de la dilution de ses composants. Entre parfum et eau de toilette aux sources ontologiques incertaines, jamais précisées, ce qui finit par apparaître comme expression de partage des personnages c'est une autre sorte d'infusion – le thé – dont la texture s'impose de manière exclusive pour la recherche et l'évaluation du goût. Lorsque le «je» se rend chez la voisine pour voir le chat – marque du vivant – et que le chat entend parler du parfum dont il porte le nom, l'animal s'approche du «je», se laisse caresser et émet un ronronnement, capable de couvrir tout bruit. De cette manière, il participe ainsi à la conversation en assurant un rôle de médiation entre le parfum et le thé – présences qui montrent à la fois l'ouïe et le goût.

Je lui ai donné ce nom en hommage à Karl Lagerfeld. *Photo*, vous connaissez au moins? C'est une eau de toilette pour homme qu'il a créée au début des années 90. Non, je ne connaissais pas *Photo*, je ne connaissais que *Kapsule*, décliné en trois senteurs différentes. Huguette Malo eut l'air surpris de mon ignorance et, posant sa tasse en équilibre sur le bras du fauteuil, partit à la recherche du flacon dans la chambre d'à côté. Elle revint quelques minutes plus tard, *Photo* sur ses talons, et l'autre *Photo* (l'eau de toilette) dans sa main droite. Elle avait changé d'avis, ou peut-être oublié qu'elle voulait me faire découvrir le parfum, car elle abandonna le flacon près de la bouilloire électrique, notant au passage qu'il faudrait qu'elle rachète du thé, celui-ci n'ayant plus aucun goût. Depuis la dernière visite de son fils, elle n'y avait pas touché. Autant dire, des lustres. Les papilles gustatives vieillissent-elles, comme le cœur ou la peau? Moi, je le trouvais bon, ce thé⁹.

Photo-Photo croise également la construction «industrielle» des odeurs au goût de l'art culinaire – l'odeur accueillante de cannelle¹⁰, l'odeur de l'orange et du pain d'épices¹¹ – de manière intrusive afin de détourner le regard narratif sans arrêter la possibilité de sentir. En effet, une autre intimité s'établit au moment où l'odeur de cannelle accueille le «je» dans la cuisine de la voisine en même temps que le chat qui s'approche pour lui demander des caresses. Flairer une présence suit le paradoxe du vide chargé d'odeurs comme le cas de l'emballage de la bûche de Noël créé par Lagerfeld pour fêter les cinquante ans de Lenôtre. L'auteur laisse imaginer le gâteau qui s'introduit par les lèvres et les odeurs de l'orange et du pain d'épices qui restent à l'intérieur du conteneur une fois enlevé son contenu. Cette présentation de l'odorat implique également une perte de distance de la réalité et une redéfinition des postures auctorielles, à savoir la source de l'odeur et son déplacement vers l'effet produit ainsi que l'impact temporel en tant qu'intensité et durée de l'effet.

Comme Marie Nimier le reconnaît dans *La Reine du silence*, la fonction du romancier est de parler en se taisant, ce qui implique sa mise à l'abri, entre parenthèses, et l'éclatement de la personne. Cette forme de résistance du point de vue agit à travers

⁹ Ibid., p. 77-78.

¹⁰ Ibid., p. 43.

¹¹ Ibid., p. 86.

les odeurs, comme celle de vétiver destinée à parfumer les phrases¹², celle de poudre qui fait sentir bon¹³ ou celle acide de la main qui fait sentir mauvais¹⁴. Le parfum du vétiver entre en action en douceur dans les conversations légères entamées à l'occasion du mariage de la cousine de la narratrice puisque cet élément aléatoire réussit à créer des liens là où le sujet perd son point d'appui et reste en surface aux prises avec les conflits familiaux sous-jacents. L'odeur de poudre qui lie le «je» à sa grand-mère fait sentir bon, engendre une complicité particulière mais faite de sentiments douteux, comme la honte réciproque à cause de la gifle inattendue donnée par la grand-mère à sa petite-fille suite aux remarques de celle-ci sur la destination de l'argent recueilli à cette occasion; l'odeur qui accompagne cette accolade révèle l'intimité du non-dit. La main qui sent mauvais est celle du moniteur de l'autoécole au moment où le «je» raté pour la quatrième fois son permis de conduire. Quand elle passe devant le nez de la narratrice, c'est comme si, à travers l'odeur, elle introduisait le trouble, trace particulière des relations et des souvenirs familiaux qui reviennent souvent comme clé incontournable de l'univers de Marie Nimier. Si la recherche des odeurs représente une manière oblique pour établir de nouvelles formes de contact entre l'intime et l'extime – sujet très sollicité chez cette écrivaine –, le nez est un outil pour relever une présence là où le vide capte l'éphémère et crée l'illusion. À ce propos, *Vous dansez?* témoigne comment les arts plastiques sans objet peuvent construire cette oscillation entre intérieur et extérieur, inspiration et expiration en laissant émerger les mots, en tant que points d'équilibre capables de faire des odeurs une autre manière de travailler la phrase pour rendre la distance d'un inconnu et pour s'approcher de quelqu'un en train de mourir. L'odeur est l'empreinte d'un lien caché qui s'explicite sous forme d'une variante de senteur corporelle – l'odeur de poudre – pour que l'informe acquiert une forme, pour que le sentiment soit visible¹⁵. Le danseur sent les odeurs qui matérialisent, par les mots, le sens de ses mouvements. C'est la marque de la recherche de l'équilibre nécessaire pour danser. Par conséquent, l'association odeurs-mouvement au moment de l'audition d'un danseur anime un espace intermédiaire, toujours à la limite, que l'imaginaire laisse émerger et que l'odeur bâtit en lui donnant consistance et épaisseur.

Dans ce choix de postures, l'attention portée par Marie Nimier à la source des odeurs dévoile la tentative d'interaction de l'humain et de l'animal. Comme les capacités

¹² Marie Nimier, *La Reine du silence*, Paris, Gallimard, 2004, p. 93. *Vétiver* est aussi le nom de la première œuvre olfactive de Jean-Paul Guerlain. Ce parfum épicé reprend la fraîcheur et la chaleur de la nature.

¹³ Ibid., p. 153.

¹⁴ Ibid., p. 91.

¹⁵ Marie Nimier, *Vous dansez?*, Paris, Gallimard, 2005, Paris, Gallimard, «Folio», 2007, p. 31: «*C'est pas fini cette histoire de tendon... et ce nez qui me gratte... C'est drôle, les ailes, on dit les ailes du nez... Les zèles du nez... Le nez zélé, les ailes qui palpitent, le nez retroussé comme on retroussé une jupe... Tu sens cette odeur? Quelqu'un approche, Trista, quelqu'un qui ne te veut pas que du bien. Pschhhh, pschhhh... Tu as la tête qui tourne... Ne pas décrocher, ne pas perdre l'équilibre...*»

olfactives sont plus poussées dans les animaux, son écriture se pose de ce côté pour en explorer les enjeux.

Dans *La caresse*, c'est l'humain qui renifle l'animal en adoptant ainsi l'action clé de ce dernier avant de renverser le point de vue de la narration de manière à ce que l'animal puisse agir selon les prérogatives propres à l'humain, acquérir sa parole et notamment se désodoriser. L'intérêt de ce processus réside dans le fait que les odeurs visent à devenir autonomes par rapport au point de vue; ce détachement de leur source engendre une tentative de définir les phases de la construction d'une odeur, de son identification en termes d'expériences personnelles jusqu'à sa dématérialisation, en passant par les stimulations de la mémoire sensorielle. La rationalisation des passages investit l'odorat d'une conceptualisation qui est loin de sa nature, ce qui – paradoxalement – permet d'engendrer un espace créatif. Si le pronom «on» résume la perspective humaine et introduit la présence de l'animal, les odeurs – l'odeur de l'anis, de vétiver, de moisi, de viande crue et, plus en général, le mélange indéfini de l'odeur de parfum – se transforment d'objets en sujets de l'action. L'odeur de l'anis a un pouvoir dérangeant pour l'animal¹⁶ ainsi que celle de vétiver¹⁷ ou celle de moisi¹⁸ parce que ce sont des marqueurs de déstabilisation relatifs à l'état du carlin alors que l'odeur de parfum exporte son trouble dans l'espace¹⁹. De plus, c'est le carlin lui-même qui prend conscience de la naissance des odeurs et qui en donne une lecture neurobiologique: faire stagner les sons dans son cerveau afin de les transformer en odeurs. L'animal décrit également comment son corps réagit aux odeurs, en soulignant tant la possibilité de se transformer en fantôme lorsque son corps est dépourvu d'odeurs que celle de donner consistance à cette image à travers l'appropriation des odeurs, témoins ainsi de vérité. Ce qui n'est pas négligé dans cette approche cognitive c'est, par conséquent, la double perspective sur l'odorat de la part du carlin et de la part de l'humain. L'animal rêve d'être humain alors que l'humain, toujours introduit par le pronom «on», exalte le pouvoir olfactif de l'animal. En effet, invité le dimanche à prendre un pastis avec ses propriétaires, la chienne a une réaction de dégoût; au fur et à mesure que cette invitation se renouvelle, l'odeur se transforme en goût comme si les habitudes rendaient tout paisible.

Même en fermant les yeux, je voyais tout. L'amant s'éloigna. Au plus-que-présent succédait un autre temps, lourd et indéfini, quelque chose comme la fausse accalmie de l'imparfait. Mme Breton me caressait d'une main distraite. Je

¹⁶ Marie Nimier, *La caresse*, Paris, Gallimard, 1994, Paris, Gallimard, «Folio», 2004, p. 18: « Il tient absolument à ce que je boive avec lui. L'odeur de l'anis m'incommode, il s'entête, promène son verre sous mon nez, les vapeurs d'alcool me piquent les yeux»; p. 36: «Dommage que ma maîtresse ait épousé un homme si peu gracieux, je commençais à m'habituer au goût d'anis».

¹⁷ Ibid., p. 83: «Une odeur de vétiver me tira de mon sommeil. Un intrus, juste à côté du buffet».

¹⁸ Ibid., p. 39: «Sans réfléchir, je m'engageai dans l'escalier. Une odeur de moisi me sauta à la gorge. Je m'immobilisai un instant, surprise par la violence de ce monde inconnu».

¹⁹ Ibid., p. 21: «Chaque matin, Cathy me descendait en même temps que les poubelles. Quand elle invitait un ami, elle m'enfermait dans la penderie et mettait la musique très fort. Une odeur de parfum envahissait l'espace. Elle m'obligeait à avaler un petit cachet. Je me réveillais après la bagarre, seule et déshydratée. Je pense qu'elle avait honte de moi».

rêvais d'un monde aux parfums flous, d'un flair myope, d'une vie tranquille aux pieds inodores de maîtres effacés. Si mon sens olfactif avait été déficient, à l'égal de celui des hommes, je me serais construit une belle coquille. Alors seulement j'aurais pu développer ces facultés d'abstraction qui me faisaient défaut²⁰.

Ces données sont confirmées par la reconnaissance réciproque des différentes caractéristiques qui se traduit en une lecture objectivée de la part de l'humain.

On parlerait de l'odorat des canidés. Le nez du chien, disait-il, contient deux cent vingt millions de cellules olfactives, contre cinq millions pour l'homme, sans compter les détecteurs à infrarouges²¹.

Par ailleurs, la distinction entre humain et animal fait des odeurs – encore une fois – une frontière active puisque l'humain, identifiable d'habitude avec le vétiver, sent au contraire de canidé.

Or si le jeu des postures autour des odeurs déploie les références explicites ou implicites à une source qui la met en relation à une cause extérieure ou intérieure concernant l'objet-sujet, l'emploi de l'odorat – actif ou statif – met à l'épreuve la dimension sensorielle à travers des compléments de perception qui qualifient littérairement ce sens. Les romans de Marie Nimier présentent ainsi plusieurs types d'odeurs capables de constituer une chaîne olfactive dont le caractère général laisse filtrer une spécificité fluide. À la distance physique liée à la posture et à la source de l'odeur correspond une distance temporelle ancrée aux souvenirs d'enfance mais, dans tous les cas, les deux distances jouent un rôle enveloppant qui permet à l'odeur elle-même de protéger les personnages. L'aspect rassurant qui en découle met en valeur des odeurs aux effets familiers mais c'est la notion de propreté qui travaille de près leur déroulement narratif.

À ce propos, c'est l'odeur du corps qui joue un rôle essentiel puisque Marie Nimier exalte, d'une part, la dimension naturelle de cette essence et, de l'autre, cherche à en désodoriser l'impact sur l'écriture.

L'eau de Javel et l'odeur d'éther en sont des exemples. Utilisée comme désinfectant et comme décolorant, l'eau de Javel est très diffusée dans les romans de cette écrivaine. Dans *Sirène*, elle permet de rappeler les odeurs de l'enfance – l'essence de térébenthine, l'alcool de menthe, les galettes de sarrasin, l'huile de foie de morue²² –, de faire émerger la figure de la mère en sollicitant le sens de la vue, mais dans un contexte d'évaporation, comme si la précision des détails voulait arrêter l'action d'effacement, de dilution propre du temps. Marine – le personnage principal – s'en souvient au moment où elle planifie sa journée et se prépare à quitter la maison où elle habite avec Bruno. En tant que comédienne, elle est capable d'interpréter le désir des autres et agit comme les odeurs: faire émerger des images et des sentiments au moment où elle s'organise pour disparaître. Comme les sirènes, elle chante l'oubli et, quand elle se tait, les odeurs s'imposent comme le dernier rempart avant la rupture

²⁰ Ibid., p. 85.

²¹ Ibid., p. 104.

²² Marie Nimier, *Sirène*, Paris, Gallimard, 1985, Paris, Gallimard, «Folio», 2000, p. 14.

avec le vivant. Dans *L'hypnotisme à la portée de tous*, roman où les mots regardent le sujet et le font bouger, l'odeur de Javel agit sur la narratrice pour la faire exister, pour la réveiller en échappant à toute dimension ouatée²³. Elle interrompt la digression rêveuse où le «je» tombe pour prendre les distances de ses parents aux prises avec la nourriture abîmée (le thon frais, en particulier) dans le frigo au retour des vacances. C'est là qu'elle se lie au besoin de propreté des espaces environnants; l'odeur de blanchisserie ainsi que les qualités positives attribuées au verbe sentir et aux fleurs évoquées en amplifient l'effet avant d'introduire l'odeur anesthétique de l'éther, porteur d'absence, du manque de source, de froid. De même, *Celui qui court derrière l'oiseau* où l'auteur insiste beaucoup sur les nuances négatives des odeurs – écœurantes et nauséabondes – tout en les rééquilibrant de temps en temps avec l'odeur de l'eau de Cologne et l'odeur de lessive, se place entre l'odeur de Javel et l'odeur d'éther. Toutes les deux gardent un rôle singulier et de premier plan même si elles ne sont évoquées qu'une fois. L'odeur de Javel s'impose sur les autres en effaçant leurs effets mais en soutenant, en tant qu'un intrus dans les lignes, d'autres liens avec d'autres images où c'est la dimension visuelle – tangible ou envisagée – qui compte. C'est le cas du repas que Magda – le personnage principal – partage au restaurant avec Valérie Toss, sa voisine d'avion qui réapparaît à Salène, la ville de la mine.

Ma portion de riz arriva, énorme et fumante dans son assiette creuse. Une odeur d'eau de Javel se dégageait de la masse. Seule une branche d'estragon, plantée au sommet du tas, illuminait de ses feuilles espiègles la blancheur du tout, me rappelant le chignon de Caroline et les petits bâtons du campement²⁴.

Le profil indiscret de toute odeur apparaît également dans le cas de l'odeur d'éther qui se place, comme entre parenthèses, au milieu d'une séquence. Elle se distingue du contexte et joue un rôle de médiation entre le personnage et son changement d'état. Magda est bloquée par le chiffon collé contre son nez qui l'a fait évanouir. L'interruption de l'action et sa reprise suivent le rythme narratif imposé par l'odeur.

Alors Magda entendit des pas, mais elle continua d'avancer: elle croyait que c'était moi, que je j'avais réussi à entrer, elle ne voulait pas me parler. Un chiffon froid se colla contre son nez. Une odeur d'éther s'éleva. Elle se sentit disparaître, comme happée par les fibres du tissu²⁵.

Ces odeurs relancent ainsi l'action en s'appropriant de la technique des anacoluthes, des greffes dépourvues apparemment d'action. De cette manière, Marie Nimier en fait des installations scripturales, prêtes à faire exploser leur nature volatile. D'où leur fonction d'alerte, par exemple, dans un récit policier comme *Domino*. L'idée de disparition véhiculée notamment par l'odeur d'éther revient ici pour rendre l'équilibre entre l'envers et l'endroit géré par le nez au moment où le personnage

²³ Marie Nimier, *L'hypnotisme à la portée de tous*, Paris, Gallimard, 1992, Paris, Gallimard, «Folio», 1994, p. 21.

²⁴ Marie Nimier, *Celui qui court derrière l'oiseau*, Paris, Gallimard, 1996, Paris, Gallimard, «Folio», 2000, p. 192.

²⁵ *Ibid.*, p. 275.

principal se souvient de Clément, son ancien camarade de classe, renvoyé de l'école sans aucune raison évidente, du moins pour les autres mais pas pour le narrateur. Si la transpiration est, en effet, considérée comme un moyen pour revenir à la réalité, l'odeur d'éther sur laquelle l'écrivaine s'attarde ici vise à faire disparaître toute notion d'odeur et à reproduire en même temps les mots sur la page pour la dire, pour lui redonner une densité narrative. L'odeur d'éther se place ainsi – sous la forme d'une anacoluthie explicite – entre les moteurs de la respiration et les ressources gastronomiques en faisant glisser la notion de perte²⁶ – chère à l'écrivaine et point de repère initial de ce roman – vers les aliments. La respiration – trait fuyant, transparent d'un «je» qui s'installe dans le corps d'un autre pour rester en vie – rythme la suite des phrases.

Personne, sauf moi. Et j'ai gardé le secret. Je le garde toujours. Il est là, encombrant, souvenir satellite qui revient d'année en année, se chargeant à chaque passage d'une résonance nouvelle. Les poumons se gorgent d'air, puis se dégorgeant. L'odeur de l'éther. L'odeur du chou blanchi à l'eau. L'image fugitive d'une assiette de concombre en rondelles rendant leur jus sous un semis de sel. La sensation de perte, oui, de perdre sa substance et de se ramollir. Se voir pâlir²⁷.

Lorsque l'odeur de Javel est évoquée dans des espaces enfermés, c'est elle qui garantit la souplesse narrative, comme, dans le cas de *La Nouvelle Pornographie* où sa présence – toujours au milieu des séquences – semble nettoyer les phrases des détails, en emboîtant tout de même les actions sans avoir recours aux relatifs. C'est ce qui se passe, par exemple, lorsque la narratrice a à faire avec Shusaku et son Bic.

Je profitai de l'interruption stridente d'une guitare électrique pour quitter la chambre. L'ascenseur sentait l'eau de Javel. Le réceptionniste me demanda si le Japonais restait pour la nuit²⁸.

Présent diffusément dans les romans de Marie Nimier, le goût de la propreté ne se limite pas au jeu des odeurs entre eau de Javel et éther, mais il tient compte aussi de l'impact avec le corps. D'où les nombreuses références à la salle de bain qui enracinent l'odeur dans un lieu spécifique au risque d'effleurer le stéréotype. C'est le cas de l'after-shave de Bruno, l'un des personnages de *Sirène*. Produit industriel qui reproduit à l'identique la même odeur, il permet d'établir avant tout une sorte de familiarité entre l'endroit et ce personnage mais, lorsque son intensité s'impose, elle dévoile la fausseté de la relation olfactive puisqu'une odeur si forte a un pouvoir désodorisant. C'est pareil avec le bonnet de bain et le shampooing de Magdalena dans *Celui qui court derrière l'oiseau*; ils établissent des relations incongrues avec leurs odeurs – de fleurs en caoutchouc pour le premier et de terre pour le second²⁹ –,

²⁶ Cf. Ana de Medeiros, Carine Fréville (éds.), *Marie Nimier. Absence et perte*, Paris, Éditions Passage(s), «Regards croisés», 2017.

²⁷ Marie Nimier, *Domino*, Paris, Gallimard, 1998, Paris, Gallimard, «Folio», 2001, p. 100.

²⁸ Marie Nimier, *La Nouvelle Pornographie*, Paris, Gallimard, 2002, Paris, Gallimard, «Folio», 2002, p. 70.

²⁹ Marie Nimier, *Celui qui court derrière l'oiseau*, Paris, Gallimard, 1996, Paris, Gallimard, «Folio», 2000, p. 35.

puisque les effets de ces odeurs dérangent par rapport à la nature de leurs sources. L'odeur de lavande présente dans *La girafe*³⁰ apparaît comme la trace du rasage tardif du médecin appelé le soir pour soigner le «je» traumatisé par le meurtre qu'il vient de commettre et par le souvenir obsessionnel du médecin qui lui a infligé l'amygdalectomie. Dans *La Nouvelle Pornographie*, l'odeur du savon en forme d'ogive³¹ – typiques des vestiaires – accompagne aussi un moment de violence intense, le lien charnel établi de manière forcée entre le personnage principal et son directeur; celle du déodorant issu «d'un mélange de talc et d'eau de Cologne»³² – que l'hôtesse de l'air laisse flotter en se penchant sur la narratrice pour l'envelopper – sollicite des fantasmes érotiques concernant le Japonais assis à son côté. Toutes ces odeurs ainsi que l'odeur de poudre de *La Reine du silence*³³ – celle de la grand-mère paternelle qui gifle la narratrice – et de *Vous dansez?*³⁴ soulignent la dimension identitaire du corps acquise par des éléments extérieurs qui masquent sa condition naturelle. Ce n'est que dans *Les inséparables* que cet aspect est détourné et mis en accusation puisque le corps humain produit des odeurs qui représentent le trait intime d'identification de tout sujet.

John Palmer avait les cheveux aussi noirs et raides que Léa les avait roux et bouclés. Il les portait en arrière, plaqués au Pento, une sorte de brillantine au parfum singulier. C'était la seule chose qu'il acceptait de mettre sur ses cheveux. Il ne les lavait jamais. Il avait développé une théorie là-dessus aussi, comme avec les dindes, les communistes et les pigeons. Se laver les cheveux, c'était des conneries inventées par les marchands de savon, qu'est-ce qu'ils ont tous avec leurs conneries. Les déodorants, des conneries, idem. Transpirer, ce n'était pas inutile, émettre des odeurs, tout ce qui sortait de la peau servait à quelque chose – il faisait le tour de la question, citant au passage un médecin militaire qui l'avait semble-t-il beaucoup marqué, un certain Flix ou Flict, avant de revenir au point crucial: le corps humain était une machine extraordinaire. Le cuir chevelu savait très bien lui-même comment entretenir ses propres poils, si on le laissait vivre à son propre rythme³⁵.

Si la mièvrerie de la lavande est ironiquement chargée d'une extrême violence, l'érotisme se fonde sur une approche déplacée de l'autre dans un contexte tout à fait fantomatique. De même, la chaleur familiale garde toujours une dimension ambivalente qui, à différents degrés, comme dans les exemples précédents, crée les conditions pour que l'écriture rende le non-dit à travers le recours aux odeurs dans les moments d'intimité et de proximité en faisant court-circuiter tout type de relation.

³⁰ Marie Nimier, *La girafe*, Paris, Gallimard, 1987, Paris, Gallimard, «Folio», 2004, p. 189.

³¹ Marie Nimier, *La Nouvelle Pornographie*, Paris, Gallimard, 2002, Paris, Gallimard, «Folio», 2002, p. 24.

³² Ibid., p. 55.

³³ Marie Nimier, *La reine du silence*, Paris, Gallimard, 2004, p. 91.

³⁴ Marie Nimier, *Vous dansez?*, Paris, Gallimard, 2005, Paris, Gallimard, «Folio», 2007, p. 44: «Nous allions l'embrasser, j'aimais son odeur de poudre. Elle est morte un jeudi, nous avons fait le pont».

³⁵ Marie Nimier, *Les inséparables*, Paris, Gallimard, 2008, Paris, Gallimard, «Folio», 2010, p. 64.

Toutes ces odeurs qui ont à faire au corps sont ainsi traitées par Marie Nimier d'un œil critique de manière à déjouer leurs sources, leurs contextes et les fonctions que les clichés leur attribuent. Au moment où leur généralité risque de les faire passer inaperçues, l'olfaction s'installe dans l'écriture de cette écrivaine en polissant les détails et en devenant active même à travers des formes apparentes d'immobilités – comme, par exemple, les médiations des anacoluthes et des phrases suspendues. Le corps qui définit un lieu et qui établit un lien d'appartenance se fait écriture des odeurs en s'emparant des caractéristiques fluctuantes de ce sens.

D'autres odeurs répandues dans l'œuvre de Marie Nimier sont l'odeur de tabac, du café et de l'alcool contre lesquelles agissent les déodorants ou mêmes les chewing-gum afin de saturer leur action dérangeante. Elles bougent en s'intégrant au tissu narratif et en sollicitant parfois des comparaisons.

Une autre odeur si particulière est l'odeur de fer à cause de son statut ambivalent d'odeur indirecte. D'habitude, il s'agit d'une odeur qui n'est pas volatile et qui a à faire au toucher. En effet, les métaux peuvent être odorants ou inodores à cause de la présence ou moins de molécules organiques volatiles dans leur structure qui permettent aux récepteurs olfactifs de les détecter. C'est la réaction au tact dans un contexte spécifique qui dégage cette odeur diversifiable par son intensité et qui en fait un témoin possible d'une présence à acquérir. Marie Nimier évoque cette odeur avec laquelle elle partage les effets sur ses choix scripturaux mais avec une connotation différente. Dans *La girafe*, classée parmi les odeurs aimées à l'opposé des odeurs détestées, comme la mer, elle dévoile sa capacité relationnelle qui constitue sa condition ontologique; d'où les liens entre l'ouïe et le goût qui s'établissent dans les espaces anonymes des gares où l'odeur des chemins de fer change en fonction des destinations des trains en faisant de l'olfaction le seul sens capable d'éviter tout anéantissement de la perception individuelle.

Je naviguais à l'oreille. J'aimais l'odeur du fer et le goût âcre qu'il laisse, longtemps après, dans la bouche [...] J'ai toujours détesté la mer, son odeur, son immensité³⁶.

Dans *L'hypnotisme à portée de tous*, cette odeur est associée au vent – facteur de dissolution, de diffusion de l'invisibilité – à l'intérieur d'une anacoluthie qui joue le rôle d'une molécule incapable d'agglutiner ses composants tout en parvenant à en faire une source odorante paradoxale. En effet, cette fragilité, effet contraire au matériau évoqué, devient, tout de suite après, la caractéristique du narrateur. L'odeur de fer de la locomotive s'envole et ce mouvement se traduit dans le tremblement des jambes de la narratrice ainsi que dans l'élan du livre qui porte le nom du titre du roman de Marie Nimier.

Le vent, l'odeur de fer. Mes jambes se mirent à trembler. Je dus m'accroupir³⁷. Dans les deux cas, l'odeur de fer s'installe là où la subjectivité est en danger, condition scripturale que Marie Nimier traverse sans cesse pour dire l'authenticité

³⁶ Marie Nimier, *La girafe*, Paris, Gallimard, 1987, Paris, Gallimard, «Folio», 2004, p. 27-29.

³⁷ Marie Nimier, *L'hypnotisme à la portée de tous*, Paris, Gallimard, 1992, Paris, Gallimard, «Folio», 1994, p. 179.

d'un «je» liquide³⁸. Le caractère instable des odeurs qui s'appuient sur d'autres sens pour émerger est également confirmé par le recours à l'anis. Dans *La caresse*, on y trouve tant l'odeur que le goût d'anis³⁹ alors que, dans *Je suis un homme*, Marie Nimier l'utilise sous forme de parfum par la médiation du toucher.

Or l'odorothèque que Marie Nimier élabore dématérialise tout aspect spatial et toute distinction entre sujet et objet, de manière à ce que l'évanescence puisse également se configurer et se répandre sans consistance ni solidité. La macération due à la fréquence de ces odeurs en distille les effets, ce qui fait décanter notamment leur durabilité. La mémoire elle-même se plie aussi aux contraintes temporelles. En effet, les odeurs de l'enfance constituent une catégorie générale, malgré les efforts d'en préciser les contours sous forme de liste d'arômes. L'eau de toilette côtoie l'eau de parfum avec son intensité plus imperceptible et moins durable. C'est pour cela que les choix littéraires de Marie Nimier s'orientent plutôt vers un art olfactif que Chantal Jaquet définit «trans-art» et qui appartient aux démarches contemporaines, à savoir un art élargi capable de repousser les limites au nom de la performance.

Renifler

Si le système d'odorisation est un outil de découverte et de description de l'équilibre entre le plein et le vide, c'est la plume du nez qui apprécie la qualité de l'odorothèque de Marie Nimier. Dans *La plage*, l'inconnue – nom emprunté aux mathématiques – souhaite s'emparer des caractéristiques des végétaux, de leur sens de discernement, fondé sur l'expérience, sur le vécu et non sur la conceptualisation. Comme les fleurs ne produisent que de bonnes odeurs, elle se frotte les cheveux avec les immortelles pour se doter de leur parfum.

La petite cueille des immortelles qu'elle chiffonne entre ses paumes. Une odeur de curry s'en dégage, elle s'en frotte les cheveux, elle veut sentir comme ces fleurs, ce parfum la bouleverse⁴⁰.

Cette méthode d'approche en évalue ainsi les effets. Si les démonstratifs s'occupent de gérer la distance d'une source plus ou moins explicite tout en sauvegardant les références indistinctes nécessaires pour entamer un processus d'olfactisation, comme dans le cas de «ça», les modificateurs de qualité des odeurs – tels que les adjectifs «bon» ou «mauvais» – s'imposent sur leur quête d'identité, sur leur densité et déclinent plutôt la relativité et le dynamisme de la perception. Les odeurs délicieuses appartiennent notamment au domaine de la gastronomie. C'est le cas des distractions olfactives des choristes d'*Anatomie d'un chœur* puisque les bonnes odeurs pénètrent dans la tête et aident à bien chanter. Les variations autour de la viande à l'aide des épices – du fumet du lapin au civet – ou celles concernant les boissons – comme le mélange de menthe et de citron – ont un impact positif sur leurs prouesses sonores et

³⁸ Cf. Marie Thérèse Jacquet, *Finir avant de commencer ? Pour une écriture liquide de Marie Nimier à Patrick Deville*, in Matteo Majorano (éd.), *Tendance-Présent*, Bari, B.A. Graphis, «Marges critiques/Margini critici», 2007, p. 5-26.

³⁹ Marie Nimier, *La caresse*, Paris, Gallimard, 1994, Paris, Gallimard, «Folio», 2004, p. 18, 36.

⁴⁰ Marie Nimier, *La plage*, Paris, Gallimard, 2016, p. 107.

interrogent la nature subjective de la création. Le chœur est ainsi mis à l'épreuve des effets complices de la cuisine.

Un néon blanc éclaira les murs tachés de graisse. Jean pensa tout de suite aux champignons sautés et au civet, ces odeurs délicieuses qui venaient chaque semaine chatouiller les narines des choristes pendant les répétitions. Qu'un tel délice olfactif puisse être concocté dans ce réduit puant donnait à méditer sur la nature du plaisir et les coulisses de sa création. Pour ponctuer les réflexions, deux cafards tombèrent du plafond, juste devant lui, et se précipitèrent l'un derrière l'autre dans le four entrouvert. Jean s'avança⁴¹.

Les odeurs de la cuisine sont envoûtantes et le recours à «ça» souligne cet effet puisque ce pronom rapproche le sujet et l'objet et promet d'autres liens savoureux⁴².

Le miel et l'encens soutiennent un mouvement ascensionnel qui les laisse fermenter à tel point qu'ils s'imposent avec leur légèreté.

Quant aux odeurs détestées, c'est l'acidité qui, avec les expressions négatives, favorise leur restriction qualitative en les rendant désagréables. La décomposition en est le trait le plus évident, surtout quand c'est le corps qui est en question.

Renifler signifie alors transformer le sujet en acteur pour réfléchir sur la nature de l'odeur. L'écriture de Marie Nimier agit par imprégnation ou par prédication puisque les propriétés volatiles de ces essences se dégagent à l'aide de modificateurs ou de spécificateurs. Au moment où ceux-ci se font porteurs d'incongruités, ils laissent ouvert tout aspect problématique de la question identitaire et garantissent les propriétés volatiles de l'essence à l'espace scriptural.

Pour conclure, lorsque Marie Nimier met en papier les odeurs, son écriture configure à la fois la prise de la distance de la réalité et la prise de conscience des formes. L'effet est théâtralisant puisqu'en déplaçant constamment les frontières, l'invisible – domaine d'action privilégié de l'odorat – fait court-circuiter toute expression conceptuelle, réveille l'indescriptible et s'insinue dans le registre de l'intimité pour atteindre un partage paradoxal à travers des contrecoups scripturaux désodorisants, tel que le recours à certaines arômes générales, très diffusées et, par conséquent, dotées d'un pouvoir affaiblissant. L'odorothèque de cette écrivaine permet de jouer avec l'envers et l'endroit des situations pour décanter les doublements. L'imaginaire qui en dérive amplifie la question du vide et de la fluidité de toute frontière au nom d'un corps-à-corps avec les mots, entre sujet et objet, humain et animal, intime et extime, capable d'animer des stratégies attentives au côté immatériel des données évoquées. Ce détour fictionnel fait de l'expédient de l'odeur un autre dispositif pour que l'écriture défie le réel et le piège⁴³.

⁴¹ Marie Nimier, *Anatomie d'un chœur*, Paris, Gallimard, 1990, Paris, Gallimard, «Folio», 1992, p. 219.

⁴² Ibid., p. 210.

⁴³ Cf. Thierry Illouz, «Piéger le réel». *Petites réflexions autour du roman de Marie Nimier Les Inséparables*, in Ana de Medeiros, Carine Fréville (éds.), *Marie Nimier. Absence et perte*, Paris, Éditions Passage(s), «Regards croisés», 2017, p. 25-33.

