

La lueur des sentiments dans *Les bateaux-feux* de Maryline Desbiolles

Ida Porfido

Au cours de mes pérégrinations dans le vaste domaine de la littérature française de l'extrême contemporain à la recherche d'un livre traitant de sentiments de façon originale, j'ai découvert *Les bateaux-feux* de Maryline Desbiolles (Alinéa, 1988), deuxième ouvrage en prose d'une écrivaine pétrie de poésie¹. J'essaierai donc, par une exégèse au ras du texte, de dessiner les lignes de force de l'appareil affectif mis en place par Desbiolles dans ce court récit et de montrer récurrences et convergences, subtilités d'agencement et d'écriture qui caractérisent sa prose sans pareille².

« Un homme revient à la vie après qu'on lui a greffé un cœur. Dès lors, hanté par "cet autre" qui l'habite presque à son insu, il n'aura de cesse de se laisser aspirer par le cours dédoublé de sa nouvelle existence » lit-on, en guise de présentation, dans la quatrième de couverture. Il n'en a pas fallu moins pour me pencher sur le dispositif narratif créé par cette auteure – dont, par ailleurs, j'avais déjà aimé le style enjoué, sa manière d'être au monde, notamment dans les romans *La*

¹ Après avoir publié bien des poèmes et dirigé de nombreuses revues de poésie, Desbiolles débute dans le roman en 1987 avec une œuvre singulière, *Une femme de rien* (Mareuil), long monologue intérieur qui se déroule presque sans ponctuation.

² Voir sur le sujet Jean-Marie Barnaud, *Dans la "compagnie" de Maryline Desbiolles*, *Écritures contemporaines*, n. 7 (2003) ; Jean-Baptiste Harang, *De vous à moi*, « Libération », 23 mars 2004 ; la thèse de Doctorat (XVI^e cycle) de Valerio Rota intitulée *Tradurre l'extrême contemporain : Maryline Desbiolles, la Seiche* et soutenue à l'université de Bari le 22 mars 2004 ; Matteo Majorano, *Un'anima color blu-mare. Le Goimfre di Maryline Desbiolles*, in Viulio Masiello (éd.), *Viaggiatori dell'Adriatico. Percorsi di viaggio e scrittura*, Edizioni B.A. Graphis, Bari 2006 ; Marie Thérèse Jacquet, *Maryline Desbiolles, un écrivain du bonheur*, in Matteo Majorano (éd.), *Tendance-présent*, Edizioni B.A. Graphis, "Marges critiques/Écritures critiques", Bari 2009 ; Karin Hilpold, *Les proses de Maryline Desbiolles. Solitude et présence de l'existence en marge*, L'Harmattan, Paris 2009.

Seiche (Seuil, 1998), *Anchise* (Seuil, Prix Femina 1999) et *Le Goinfre* (Seuil, 2004) – autour du siège présumé de tout sentiment³.

Que se passe-t-il dans l'existence d'un individu portant un cœur neuf dans un corps déjà mûr ? Existe-t-il une mémoire affective, voire sentimentale, qui ne saurait être dissociée de l'organe censé la garder ? Le cerveau peut-il réagir de façon incongrue à l'introduction d'une pompe à sang différente de celle dont tout un chacun est doté depuis son premier jour ? Qu'en est-il de l'unité du corps et de l'esprit dans ces conditions-là ? Autant de questions qui ont sans doute affaire avec la dualité corps-âme ayant toujours cours, malgré les acquis scientifiques récents⁴, dans l'appréhension la plus répandue des affects et qui trouvent, dans le livre de Desbiolles, des réponses littéraires autrement intéressantes.

D'ailleurs, l'auteure a l'habitude de mettre en scène des personnages énigmatiques, complexes, secrets aux prises avec une expérience extrême, une expérience-limite, et se plait à les accompagner avec douceur vers un dénouement quelconque⁵. Les émotions intenses qui marquent cette période cruciale de leur vie se reflètent avec netteté dans l'écriture, qui réussit à traduire vigoureusement les différents états affectifs traversés par le héros en proie au désarroi le plus profond.

La renaissance

Telle la jeune parque de Valéry, le récit s'ouvre sur un réveil qui a le goût d'un véritable retour à la vie. Le héros, qui vient d'être opéré, reprend graduellement contact avec la réalité. Et l'incertitude, le ma-

³ D'autant plus que ce livre m'a fait penser à *L'Intrus* de Jean-Luc Nancy (Galilée, Paris 2000), où le philosophe explore, à travers sa propre expérience, la relation de l'homme à la maladie et en particulier à la transplantation d'organe, ici le cœur. La maladie et la transplantation entraînent des modifications qui font de l'être un étranger à lui-même.

⁴ Sur la question, certes extrêmement complexe, voir au moins Antonio R. Damasio, *Descartes' Error : Emotion, Reason and the human Brain*, 1994 (trad. it. *L'errore di Cartesio, Emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi, Milano 1995, p. 201) et Martha C. Nussbaum, *Upheavals of Thought : the Intelligence of Emotions*, 2001 (trad. it. *L'intelligenza delle emozioni*, Il Mulino, Bologna 2004, p. 18).

⁵ « Ses textes confirment l'importance de la situation frontalière : l'état limitrophe semble lui être cher, d'un point de vue géographique comme dans un sens plus large » (Cf. Karin Hilpold, *Les proses de Maryline Desbiolles. Solitude et liberté de l'existence en marge*, cit., p. 21).

laise, le refus s'impose dès le début. « Ils doivent être sans doute tous autour du lit [...] je les imagine hostiles, hideux avec de grandes dents [...] ridicules, crétinisés, hygiéniques », se dit-il en songeant à sa femme et à ses enfants qui le veillent, affublés de masques stériles, dans sa chambre d'hôpital. Il n'a vraisemblablement aucune envie de les retrouver tellement sa femme et sa mère lui font peur, tels des « vampires, des succubes et autres joyeusetés »⁶. Des sentiments bien bizarres de la part de quelqu'un qui a délibérément choisi de se soumettre à une intervention chirurgicale très délicate pour prolonger son existence... Ce qui est sûr, c'est que notre héros garde les yeux fermés et que « personne ne peut voir que je vois entre mes paupières aux trois quart closes »⁷.

Or, la vue, dans *Les bateaux-feux*, joue un rôle essentiel, peut-être davantage que dans les romans postérieurs de Desbiolles où elle occupe pourtant une place importante. L'incipit est très clair là-dessus. Le regard que le personnage central promène sur le monde ambiant s'alterne à la vision que les gens ont de lui, sans pour autant que les yeux des uns et des autres ne se croisent. Qui plus est, à plusieurs reprises au cours du récit, l'auteure souligne la différence profonde qui passe entre « regarder sans voir » et « voir sans regarder ». Cette distinction trahit l'incapacité de voir qui semble affecter notre « grand opéré » – par ailleurs, seul foyer d'une narration qui se fait entièrement en focalisation interne et, plus précisément, autodiégétique au présent –, aussi bien que les personnes qu'il croise tour à tour sur son chemin. Mais revenons à ses premières pensées flottantes dans les brumes de l'anesthésie, avant de le suivre dans le parcours de découverte auquel il est promis.

L'esprit brouillé du héros, bien que fermé à l'extérieur et hanté par des figures cauchemardesques, sent que « pourtant, comme au-dedans de moi ça s'agite, ça vit, ça s'émeut, même si j'entends rien [...] même si je n'arrive pas à ouvrir davantage les yeux »⁸. L'ouïe vient donc doubler la vue dans cette sorte de rappel par étapes à la vie (à noter la répétition du pronom « ça »), en dépit de la négation sensorielle portée par la tournure grammaticale de la phrase. Comme si, sur le tableau de bord métaphorique commandant cette machine humaine à peine sortie du laboratoire médical, quelqu'un venait d'al-

⁶ Maryline Desbiolles, *Les bateaux-feux*, cit., p. 9.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 10.

lumer des voyants correspondant aux fonctions vitales de base... Et cela avant même que n'intervienne la compréhension rationnelle des événements, l'activation des facultés intellectuelles⁹, ce qui permettrait aisément au narrateur désemparé de savoir « pourquoi je suis là à demi-mort à demi-vivant ou encore comme un vivant sous cloche »¹⁰. Certes, les deux sens mentionnés, la vue et l'ouïe, sont pour l'instant obtus, inopérants, en veilleuse, mais ils représentent la voie royale pour qui fait retour à la vie, à la conscience de son être-en-vie¹¹. Résultat : « Je me réveille, il le faut, je ne suis pas mort »¹².

Mais renouer avec la vie n'implique pas forcément recouvrer l'usage de la parole qui, elle, demeure toujours inaccessible au narrateur, enfermé comme il l'est dans son monologue intérieur décousu. Celui-ci semble nager dans un état a-verbal ou pré-verbal purement sensoriel, à l'image d'un fœtus baignant dans son liquide amniotique¹³. D'ailleurs, la chambre d'hôpital est souvent comparée à un aquarium¹⁴. Plus en général, les images « liquides » font massivement surface dans cette première partie du récit où l'eau rejoint le sang et toutes les humeurs secrétées par le corps malade¹⁵.

De toute évidence, ce « je » est pris dans un état intermédiaire, dans un entre-deux assez défini pour lui permettre de se reconnaître en tant que sujet mais pas assez pour que les autres fassent de même.

⁹ De même, pour l'héroïne du *Petit col des loups* (Seuil, Paris 2001), la prise de conscience de sa future maternité n'implique que son être affectif au début, sa sensibilité. Elle est vécue, tout d'abord, de façon viscérale car son intellect ne semble pas encore avoir saisi l'événement dans toute sa portée (Cf. Karin Hilpold, *Les proses de Maryline Desbiolles. Solitude et liberté de l'existence en marge*, cit., p. 298).

¹⁰ Maryline Desbiolles, *Les bateaux-feux*, cit., p. 10.

¹¹ Souvenons-nous que Desbiolles accorde une place très importante aux perceptions sensorielles. Dans *La Seiche*, en particulier, les différents sens sont sans cesse interpellés.

¹² Maryline Desbiolles, *Les bateaux-feux*, cit., p. 11.

¹³ « Je suis seul [...], je mets ma tête sous le drap pour respirer cette chaleur de cocon, cette chaleur innocente de quelques minutes où je suis seul, où je suis bon » (*ibid.*, p. 13).

¹⁴ « [...] je tourne ma figure de l'autre côté, du côté de la vitrine qui tient lieu de cloison, qui me sépare du couloir où va et vient le personnel [...]. Je suis dans un aquarium » (*ibid.*, p. 13) ; « Fin d'un nouveau matin dans l'aquarium » (*ibid.*, p. 14) ; « Le couloir était bleu de la lumière des veilleuse et bleus les aquariums tous semblables au mien » (*ibid.*, p. 21).

¹⁵ « Lise a eu ce mot, elle a dit, la journée est irrésistible [...]. Maintenant c'est la nuit et le mot me revient, ce mot trop gros, ce mot exagéré, ce gros mot, lui aussi comme une algue, il ondule lentement dans ma nuit et quelquefois il me touche la joue ou le bras » (*ibid.*, p. 17).

Ceux-ci guettent toujours des signes, des réactions, des manifestations claires de vie pour le déclarer officiellement revenu parmi eux : « Je ferme les yeux, je n'ai pas ouvert la bouche, je n'ai pas dit un mot, je peux encore faire le mort »¹⁶. Les yeux, la bouche : autant de moyens de contact immédiats avec l'extérieur, des canaux de transmission...

Ici le clivage dedans/dehors se double d'une attention marquée, de la part de l'écrivaine, pour le corps profané, déchiré, saccagé, le corps ouvert, le corps souffrant, blessé dans son intégrité originale. Du coup, cela appelle chez le narrateur écorché un mouvement vers le bas, vers l'engloutissement, vers les profondeurs inintelligibles et opaques de l'être qui lui servent d'asile.

Opéré, [...] les viscères à l'air comme si on allait me retourner comme un gant, comme un poulpe, tout vivant, tout palpitant, tout cru, je vais vomir [...] le cœur à l'air, battant devant eux [...] toute cette frénésie du dedans exhibée, révélsée devant eux, je vais vomir¹⁷.

Le corps sauvé mais charcuté n'a pas envie de se donner en spectacle, d'afficher son intimité, sa matérialité. Au lieu de sortir de lui-même, le narrateur s'acharne à « fermer les yeux plus fort », à « aller plus en dessous [...] retourner avant, avant cette plaie sur ma poitrine recousue de frais, [...] avant tout ce sang noir bouillonnant [...] Il me faut m'enfoncer »¹⁸.

Desbiolles prouve ici son talent à créer des atmosphères très denses car l'expressivité des énoncés relève d'images crues et du rythme haletant qui préside aux phrases. En particulier, les figures d'analogie employées se distinguent par leur caractère charnel. La plupart des métaphores, des comparaisons et des personnifications appartiennent au domaine de la matière sensible, en particulier du corps humain. D'ailleurs, Desbiolles excelle à représenter des notions abstraites sous les traits d'êtres animés ou d'images saisissantes : la métaphore du trou, par exemple, est l'un des leitmotivs du livre puisqu'elle est étroitement liée au thème majeur de la soif sur lequel je reviendrai. Plus particulièrement, la personnification s'avère un procédé astucieux dans le contexte présent, car la faiblesse et l'impuissance du

¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 11-12.

héros sont mises en exergue par l'idée qu'il est aux prises avec des forces abstraites, avec une situation qui le dépasse.

Comme le dit Rota : « È indubbio che la scrittura dei romanzi, che si rivela sonora, ritmata e musicale, sia influenzata dall'attività di poeta di Maryline Desbiolles. I caratteri della sua prosa scaturiscono da una familiarità con il lato fisico delle parole : le pagine dei suoi romanzi pullulano di rime, assonanze e giochi di omofonia. Una delle preoccupazioni principali di M. Desbiolles è infatti quella di dare un ritmo al testo narrativo, e conferirgli una sua "andatura" peculiare. La punteggiatura anomala dei suoi romanzi è orientata proprio in questa direzione ; i segni di interpunzione non rispondono ai requisiti normativi della grammatica, bensì alle esigenze di costruzione di un "respiro" che non interrompa il flusso di coscienza in maniera inopportuna, ma lo indirizzi nel senso in cui l'autrice vuole dirigerlo. Infatti, il lato sonoro è imbastito in maniera tale da imprimere al testo un'originale musicalità ; le parole entrano in risonanza, rafforzando reciprocamente la loro sonorità. L'azione in concerto delle parole potenzia il loro potere evocativo, accentuandone l'effetto ; di conseguenza, le immagini che esse creano riescono a imprimeri meglio nella memoria del lettore »¹⁹.

Le corps écartelé qui se réveille cherche à recoudre patiemment tous les morceaux épars pour revenir à sa compacité première. Le héros a visiblement l'impression qu'on lui a fait violence – l'envie de vomir est une réaction de rejet qui dit bien son incapacité à digérer le travail effectué par les chirurgiens sur son enveloppe charnelle – qu'on a détruit quelque chose d'essentiel : l'unité de son être. Voilà pourquoi le motif de l'étrangeté (au double sens français du terme²⁰) vient bientôt troubler le décompte des organes vitaux et le contrôle des fonctions biologiques empêchant ainsi la recomposition harmo-

¹⁹ Valerio Rota, *Tradurre l'extrême contemporain : Maryline Desbiolles, la Seiche*, cit., p. 53.

²⁰ Sur le sujet voir notamment les pages 188 et 189 du livre susnommé de Hilpold, de même que l'entretien accordé par l'auteure à Rota le 25 août 2003. « Le thème de l'étrangeté me paraît très frappant. De plus en plus j'explore ce champ, du sentiment de ne pas être un, cette horreur à être défini, à être circonscrit, enfermé dans un corps, dans une image, dans un sexe. Evidemment, cela pose aussi le problème du rapport à l'autre, parce que, si moi-même je ne suis pas défini, il est difficile d'aller vers l'autre. C'est l'autre qui me définit : c'est cette question-là. C'est comme louvoyer, comme ne pas être prisonnier de l'autre et avoir quand même un vrai rapport avec lui » (p. 262 de sa thèse, en annexe).

nieuse du puzzle anatomique : « J'ai la langue lourde, étrangère dans ma bouche, comme si elle se souvenait sans moi ». Le fait est que le cœur d'un autre se love dans cette chair travaillée. Et cela fait toute la différence, le cœur étant une pièce majeure de la mécanique humaine.

Or, si l'ambivalence est la loi dans le domaine littéraire, la diversité qui fait ici irruption dans le récit peut s'étagier sur plusieurs niveaux de signification : d'une part, diversité en tant que différence anatomique objective, impliquant de fait une non familiarité, une étrangeté foncière à apprivoiser ou à rejeter (voir le motif de la greffe) ; de l'autre, diversité en tant que possibilité abstraite d'une vie profondément différente de la première, c'est-à-dire chance, *kayros* (ce qui peut aussi entraîner un changement radical de mœurs, voire d'orientation sexuelle...). L'auteure joue sur l'ambiguïté et le mystère pour créer une forte tension dramatique. Son écriture ne dévoile pas plus qu'elle ne cache, de sorte que l'intérêt et la participation du lecteur restent constamment en éveil.

Pour ce qui est du premier niveau, le thème du monstre, de l'anormalité, de l'excès revient à plusieurs reprises tout au long du récit. L'organe intrusif est comparé maintes fois à « un cœur démesuré de géant ou d'obèse »²¹, à celui d'un « bœuf »²², à quelque chose qui « m'envahit, ce cœur qui n'est pas fait pour moi »²³. Impossible d'accepter une telle situation ! Et pourtant, c'est ce qui incombe à notre héros, s'il ne veut pas encourir un rejet. On devine le parcours jalonné d'épreuves et de péripéties qui l'attend avant qu'il ne parvienne, peut-être un jour, à recoudre la fracture symbolique entre son corps et sa conscience...

Or, pour s'approprier « son » cœur (l'ambiguïté du pronom est parlante) et se mettre à l'unisson avec son nouveau moi, il est bien obligé de prendre du recul par rapport à sa vie précédente. En commençant par les relations équivoques qu'il entretient avec sa femme, Lise Lisa Lisette, « le nom de mes mensonges » :

Nous ne nous sommes plus touchés, même nos regards ne s'accrochent plus l'un à l'autre, nous nous regardons sans nous voir²⁴ ;

²¹ Maryline Desbiolles, *Les bateaux-feux*, cit., p. 14.

²² *Ibid.*, p. 19.

²³ *Ibid.*, p. 18.

²⁴ *Ibid.*, p. 16.

ou avec ses enfants :

Quelquefois elle amène les enfants, deux beaux garçons, bouillants, tellement retenus dans cette chambre étroite. Je les regarde et je vois pas qu'ils sont de moi, j'ai honte, quelque chose de plus vague plutôt [...]. Je suis si saccagé, dépossédé de moi-même, où trouver la force de la prendre encore pour mienne, de les prendre pour miens²⁵.

Bref, il lui faut s'éloigner d'un chez lui qui est si peu le sien, prendre le large, partir. Car le déclencheur littéraire le plus évident, et classique, de toute métamorphose demeure le voyage.

Mais puisque se déplacer implique aussi un changement de perspective, de point de vue, Desbiolles décline habilement le thème de l'ajustement de la vision (avec un changement de pronom aussi effaçable d'un point de vue dramatique que révélateur) :

[...] vous avez peur de rester au fond, d'être aspiré, tout ce noir au-dessus, [...] vous n'arrivez pas à ouvrir les yeux, vos yeux sont trop en dedans, il faut remonter encore, donner des coups de tête, le cœur de l'autre qui bat, il ne bat pas pareil, très fort, [...] un cœur d'animal, trop plein de sang, trop gros, vos yeux en dedans qui cherchent à le voir, [...] vous faire cette violence pour ne pas continuer à mourir, le cœur de l'autre ignorant tout de votre mort, vivant tout seul de sa vie de jeune pousse greffée²⁶.

L'enjeu est double : essayer de connaître son cœur et tenter d'y voir plus clair. Pour ce faire, le héros doit surmonter des épreuves qui sont autant d'expériences existentielles, d'exercices spirituels. Comme dans *Une femme de rien*, il est question de recouvrer, si possible, par un processus élaboré, la lucidité perdue.

Ainsi la mémoire lui revient-elle peu à peu, « c'est comme si elle m'était sortie par le trou qu'ils m'ont fait et qu'elle se reconstituait à présent, lentement, sous la couture »²⁷. Mais à ses souvenirs personnels s'ajoute une sorte de mémoire inconnue, mystérieuse, étrangère, portée par le cœur de l'autre²⁸. Le narrateur se perçoit comme habité, hanté par une voix intérieure qui l'oblige à se reconnaître différent par rapport

²⁵ *Ibid.*, p. 24.

²⁶ *Ibid.*, p. 14.

²⁷ *Ibid.*, p. 19-20.

²⁸ « Le cœur de l'autre s'affole un peu comme si le mot lui était un mot de connaissance » (*ibid.*, p. 18).

au passé (« moi qui ne savait pas recevoir »²⁹) et qui le pousse à suivre l'appel de l'Autre. Toutefois, avant de prendre l'élan pour entamer son voyage initiatique, il lui faut vivre une dernière expérience décisive.

Dans une chambre située à côté de celle du héros, une femme très vieille est à l'article de la mort. Elle porte un regard fixe, brûlant, tendu sur celui qui se tient, immobile, paralysé, sur le seuil. Si peu héroïque à ce stade – « je ne lui rendais rien »³⁰ –, le héros la regarde sans la voir, encore une fois, « comme si mon regard était incapable d'accommoder »³¹. « Mon Dieu comme il aurait fallu que je rentre dans sa chambre, que je partage avec elle ma chaleur, que je tire de moi-même toute cette chaleur que je ne sais pas, comme elle m'y aurait aidé ». Or, il laisse le regard de l'autre se consumer sans rien faire alors que son nouveau cœur bat la chamade pour lui rappeler son « infirmité » sentimentale, son déficit d'âme, son manque d'amour. Du coup, la personnalité du personnage principal vient au jour. Le portrait sommaire que nous pouvons dresser à partir de ses propres mots est celui d'un homme fier et réfléchi, réservé voire renfermé, qui tient à maîtriser ses émotions et à ne rien laisser percer de sa vie intime. Fermé dans les deux sens, bloqué, il ne peut ni accueillir ce qui vient de l'extérieur, ni faire sortir ce qu'il porte dans son for intérieur. « L'incapacité à donner », écrit Hilpold, « – qui est à la fois la source et le signe de la solitude – représente un motif particulièrement présent dans l'œuvre de Maryline Desbiolles »³². D'où le bilan existentiel peu réconfortant du narrateur :

Saccagé. Que ne suis-je pas mort. Je me suis laissé fourrer de la vie usurpée dans la poitrine, oui, usurpée, car je ne sais pas rendre, je ne sais rien donner en retour. Je me suis laissé faire, bercé par le bon sens médical et ma lâcheté ou plutôt mon apathie, car ce serait déjà quelque chose que d'être lâche³³.

²⁹ *Ibid.*, p. 19.

³⁰ *Ibid.*, p. 22.

³¹ *Ibid.*, p. 21.

³² Karin Hilpold, *Les proses de Maryline Desbiolles. Solitude et liberté de l'existence en marge*, cit., p. 33.

³³ Maryline Desbiolles, *Les bateaux-feux*, cit., p. 25.

Le départ

Se sentant incapable de continuer sa vie d'avant, il prend donc la fuite³⁴ : il quitte son rôle de père de famille, d'époux, d'homme bien intégré dans la société, et part à la recherche de l'univers de son donneur. Bien sûr, cette recherche éperdue sera aussi la recherche de sa propre identité. Car depuis qu'on lui a enlevé son cœur trop faible, il a le sentiment affolant d'être privé de lui-même. Le départ de l'hôpital marque un moment charnière dans le déroulement de l'histoire car cette décision est l'effet d'une impulsion, qui ne manque pas de surprendre : voici que « l'homme méthodique »³⁵ se laisse entraîner par ses instincts, obéissant à une volonté obscure qu'il n'essaie même pas de comprendre. Comme l'écrit Hilpold, « tout en étant dirigé vers l'extérieur, cette recherche le conduira donc dans ses propres profondeurs. Dans l'obscurité épaisse où il se voit jeté, il n'a comme points de repère que quelques signaux imperceptibles émis par les personnes qu'il rencontre au cours de son odyssee, des personnes qui, semblables à lui, sont « des bateaux perdus dans la mer... »³⁶.

En effet, lors de sa quête, il rencontre plusieurs adjouvants. En premier lieu, un tout jeune infirmier « beau et doux, presque agaçant de beauté et de douceur »³⁷, « à la gueule d'ange »³⁸, qui réussit à apaiser ses angoisses éveillées, ses peurs nocturnes et qui lui révèle finalement, écrit sur un bout de papier, le nom tant convoité de son sauveur.

Vous criez, vous criez comme un perdu et vous entendez votre cri rebondir dans la chambre. Vous criez, vous êtes réveillé. Vous criez vous qui ne dites jamais rien de vous, vous qui êtes si fier de votre quant-à-soi. Vous criez et on vous cloue au lit par les épaules. C'est un jeune homme [...], il vous caresse, vous n'auriez jamais cru un homme capable de tant de douceur, c'est cette douceur qui vous cloue. Vous ne savez pas tout de suite que vous êtes réveillé surtout pour cette douceur. Ils se sont trompés [...], dites-le-moi dites-moi son nom dites-moi qui il était dites-le-moi dites-moi qui j'ai dans la poitrine³⁹.

³⁴ Il faut remarquer, au passage, que tous les personnages principaux de Desbiolles sont des êtres de fuite.

³⁵ *Ibid.*, p. 16.

³⁶ Karin Hilpold, *Les proses de Maryline Desbiolles. Solitude et liberté de l'existence en marge*, cit., p. 117.

³⁷ Maryline Desbiolles, *Les bateaux-feux*, cit., p. 18.

³⁸ *Ibid.*, p. 19.

³⁹ *Ibid.*, p. 15. Signalons brièvement que de multiples figures de style confèrent à ces lignes, comme à bien d'autres pages de cette écrivaine, une expressivité remarquable. Des-

Dans ce passage, les propos courts, voire laconiques, les énumérations, les anacoluthes, les propositions elliptiques, etc., produisent un tempo haletant, dans lequel se réverbère la force irrépessible qui mène le héros, le mobile qui le pousse en avant. À l'inverse, comme nous l'avons déjà constaté, les phrases complexes, longues et entortillées, souvent chargées d'images sinistres, illustrent des moments de "passage à vide", ses instants de découragement où il n'espère plus retrouver la tranquillité.

Or, l'attirance que le héros semble ressentir envers l'infirmier⁴⁰ ne manque pas d'intriguer, tout comme ses dispositions hargneuses envers sa famille. Mais Desbiolles préfère garder le silence sur ce point et nous fournir seulement quelques remarques éparses qui, loin d'éclaircir le mystère, tendent plutôt à l'épaissir davantage.

Dehors, étourdi par l'air, la lumière, le ciel, notre héros insouciant et bienheureux se met en marche sans se donner un but précis : « J'ai marché longtemps tout à la joie de me laisser emporter par mon rythme rapide. J'ai toujours marché vite [...] je me sens allant, c'est le seul moment que j'éprouve des pieds à la tête d'être vraiment au monde, oui, d'en être »⁴¹. Ce sont là les premières sensations nettement positives qu'enregistre le texte. Il va sans dire que ces perceptions participent d'un sentiment exaltant de liberté. Ainsi, l'allant désigne un état d'âme bien particulier, qui se traduit notamment par la sensation très forte d'être en vie, *hic* et *nunc*, et d'avoir toutes les portes du monde grandes ouvertes devant lui⁴².

Or, ce formidable entrain qui anime le personnage ne fait pas long feu. La joie d'être porté en avant fait sournoisement place à la fatigue et au découragement : « Je dois tourner en rond, la ville n'en finit pas de finir, toute disparate et toujours la même, la même petite misère partout

biolles procède visiblement par touches successives, par ajouts et par autocorrections, par bouts de phrases qui cherchent la formule la plus appropriée : l'emploi de la répétition, de l'anaphore, tout comme l'enchaînement du discours par la concaténation (suite d'anadiploses) et la conglobation (accumulation de traits différents, voire opposés, qui tendent vers la même conclusion) marquent un style impressionniste. Sur le plan des sonorités, on observe le recours massif à l'assonance et à l'allitération.

⁴⁰ « J'ai fait ce geste devant eux pour un homme que je ne connais pas, un geste que je n'aurais jamais eu pour eux et ils le savent » (Maryline Desbiolles, *Les bateaux-feux*, cit., p. 25)

⁴¹ *Ibid.*, p. 34.

⁴² Cf. Karin Hilpold, *Les proses de Maryline Desbiolles. Solitude et liberté de l'existence en marge*, cit., p. 136.

[...] plus je vais et moins il me semble avancer, plus je vais et plus je creuse »⁴³. Le roman se caractérise par un va-et-vient marqué entre tension et relâchement. Le personnage traverse les états affectifs les plus divers ; il est constamment ballotté entre, d'une part, l'abattement, l'affolement, l'anxiété et, de l'autre, l'insouciance, la gaieté et même l'euphorie. Comme s'il faisait l'apprentissage des affects dans toute leur variété.

Descendu dans un hôtel minable et vide, il passe des jours entiers à ne rien faire, à se soûler dans un bar fréquenté par des hommes seuls, dont la tenancière-même porte un prénom masculin, Tony⁴⁴. Il dérive dans une sorte de déchéance psychique et physique apparente qui se caractérise par un mouvement prononcé vers le bas (voir ses incursions réitérées dans le sous-sol de l'hôtel). Ici le thème de la boisson prend toute son ampleur car il entraîne le motif de la bouche, de la descente aux enfers, du besoin inassouvi⁴⁵. Il convient ici de souligner une évidence. L'alcool n'est pas autre chose qu'un succédané : il est censé remplir le vide qu'éprouve le héros, il est censé tromper la solitude et le désespoir qui sont tapis au fond de lui-même⁴⁶. Le narrateur attend quelque chose, sans savoir quoi. Le sentiment d'être exilé dans son corps comme dans sa vie va s'exacerber, jusqu'au moment où, au comble du désespoir, il lit le papier de l'infirmier :

Vincent Prieur mort dans l'ambulance [...] on a recopié une adresse, un nom de ville [...] je n'aurais pas de repos pour autant, je n'en aurais pas, je pleure le peu de larmes que j'ai en partage [...]. Un prénom lumineux [...] une porte qu'on ouvre sur le jour. Et le nom pour la refermer mais doucement, un chuchotis⁴⁷.

⁴³ Maryline Desbiolles, *Les bateaux-feux*, cit., p. 35.

⁴⁴ « [...] ils l'ont appelée d'un nom d'homme, Tony, la maîtresse des lieux, et je rêve que c'est pour garder secrète sa féminité, si bouleversante dans ce monde resserré d'hommes seuls » (*ibid.*, p. 41).

⁴⁵ Lors de son séjour à l'hôpital, le narrateur évoque cet épisode de sa vie passée : « C'est la seule fille dont je me souviens entre toutes les filles que j'ai prises ces dernières années, une brève étreinte désespérante qui me rendait chaque fois, misérable, à la rue. Étreinte de boit-sans-soif moi qui avais une telle soif comme si chaque fois je tuais ma soif au lieu de l'éteindre » (Maryline Desbiolles, *Les bateaux-feux*, cit., p. 19). Le motif de la soif inextinguible reviendra dans *Une femme de rien*, ainsi que dans le personnage de Marthe du *Petit col des loups*. Plus en général, la voracité et l'insatiabilité ont une présence marquée dans l'œuvre de Desbiolles. Le roman *Le Goinfre* en fournira sans doute l'illustration la plus aboutie.

⁴⁶ Karin Hilpold, *Les proses de Maryline Desbiolles. Solitude et liberté de l'existence en marge*, cit., p. 75.

⁴⁷ Maryline Desbiolles, *Les bateaux-feux*, cit., p. 48-49.

La révélation prélude à une nouvelle étape de son « pèlerinage grotesque »⁴⁸, et à une autre péripétie. Il y a lieu de supposer qu'il se sent ridicule, honteux, de s'être livré à une entreprise qu'aucun motif rationnel ne justifie. Or, il ne peut plus méconnaître ce qu'il vient d'apprendre sur lui-même, son moi profond, mais aussi sur l'existence, la sienne et celle de chaque être rencontré sur son passage. Des événements, des gestes, des mots lui ont fait découvrir quelques vérités sur la réalité humaine : la précarité et la fragilité de la vie, la solitude et la liberté inexorables ainsi que la cruelle absence de toute certitude. Bien sûr, la dame de l'hôtel, la tenancière du café, les habitués du débit de boissons, l'homme du fossé, etc. ne remplissent que le rôle de figurants. Mais il importe de noter que la plupart d'entre eux sont, comme le héros lui-même, des égarés, des exilés, des hommes seuls : ses semblables, ses frères. Condamnés comme lui à dériver dans la vaste nuit de la vie, ils ne peuvent que se faire signe de loin tels des bateaux-feux, et faire un petit bout de chemin ensemble⁴⁹. Aussi y a-t-il des pertitions qui réconfortent et délivrent...

L'arrivée

Après maintes déambulations, voilà que le héros repère finalement le pavillon de la famille Prieur. Cependant, une fois l'endroit trouvé, il n'ose faire aucun pas de plus : il se cache derrière un mur et regarde la maison. Alors, la tension dramatique connaît une nouvelle montée avec l'entrée en scène d'un deuxième personnage qui, à l'instar du héros, observe la maison du décédé « dans une immobilité douloureuse »⁵⁰.

Il a la peau blanche, il en paraît plus fragile à cause des cheveux noirs [...], et mince, comme il est mince, il a enlevé son blouson de cuir, comme les hanches sont menues sous le pantalon trop serré, je regarde ses hanches, pour la première fois je regarde les hanches d'un homme. Ce n'est pas du désir. C'est quelque chose de plus. De plus quoi, les mots sont si veules parfois, je n'en sais rien [...] je vois ses oreilles, ce qui s'appelle voir, j'en aime la perfection, la perfection de toute oreille, il rit, je vois ses dents, pour la première fois je vois les dents d'un homme⁵¹.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 77.

⁵¹ *Ibid.*, p. 80.

Le narrateur semble subjugué par un charme occulte, sous l'emprise d'une force mystérieuse et fatale. Aussi ne pourra-t-il s'empêcher de suivre cet homme et de l'espionner. Il paraît déterminé à mener à terme son odyssée, sans plus lutter contre le courant qui l'entraîne. Il a le sentiment confus de devoir remplir une tâche, s'acquitter d'une dette (envers le mort ? envers les proches du mort ? envers lui-même ?) et une sourde espérance semble l'animer : en allant jusqu'au bout de cette entreprise humiliante, en abdiquant son ancien moi, il espère probablement se libérer d'un poids (une souillure ?) et, partant, recouvrer un état de pureté, d'innocence.

La rencontre finale des deux hommes, qui ont une longue conversation intime, marque l'épilogue du récit et de la quête éperdue qu'il raconte. Ce qu'il importe de connaître, ce n'est pas tant l'histoire de Vincent Prieur, attachante figure de jeune suicidaire, ou de celui qui s'avère avoir été son amant. L'intérêt substantiel du texte réside dans le personnage principal et dans la dernière crise qu'il traverse. Le héros accueille les paroles de l'autre bien qu'elles le fassent souffrir, il les écoute avec une attention bienveillante, une compréhension solidaire, et il semble partager en quelque sorte la difficulté que son interlocuteur éprouve à parler de sa vie privée. Il prend une part active à cet épanchement douloureux qui est scellé par ces mots : « [...] et maintenant j'ai son cœur dans la poitrine »⁵². Avant, cette phrase exprimait une constatation fondée sur la raison, une considération relevant d'un cheminement intellectuel. Désormais, il semble être parvenu à une prise de conscience "complète" : non seulement son cerveau mais aussi son inconscient saisit et accepte la réalité. Cela représente l'apogée et l'aboutissement de sa crise existentielle. Le héros touche au terme de son périple solitaire, il a réintégré la communauté humaine et atteint son port :

[...] j'ai trouvé cette région dans la nuit où il n'y a pas à aller plus loin [...] nous sommes ancrés maintenant [...]. Je le vois parfaitement bien [...] je le prends dans mes bras avec de la pitié, avec de l'abandon, et de l'amour [...] comme si je me prenais moi-même⁵³.

Son accord intime s'accompagne en fait, comme il se doit, d'une vision parfaite. Longtemps aveuglé, il est maintenant décillé ; long-

⁵² *Ibid.*, p. 92

⁵³ Maryline Desbiolles, *Les bateaux-feux*, cit., p. 93-94.

temps tiraillé entre cœur et esprit, il possède maintenant l'intelligence des sentiments.

Or, dans une perspective plus ésotérique, on pourrait ramener ce désir impérieux de connaître l'univers du donneur au cœur greffé et avancer que c'est ce cœur-ci qui pousse le personnage à partir, qui l'incite à sa recherche. Le cœur exilé se sent secrètement appelé par l'être aimé et l'autre, qui n'est qu'un instrument de cette quête, obéit aveuglément. Peu importe le tour fantastique ou homosexuel que l'on peut donner au récit, ce qui émerge avec force est l'intensité du ressenti et la fonction que celui-ci joue à l'intérieur du dispositif formel créé par Desbiolles.

Le roman nous propose vraiment une expérience-limite dans le sillon du roman de formation⁵⁴, ou bien une ascension vers un état de conscience plus large. Car le héros, qui se trouve dans une impasse, et qui a expérimenté la vanité de ses anciens subterfuges, est forcé à un face à face sincère avec lui-même, confrontation qui passe d'abord par l'apprentissage des affects. Il faut remarquer ici la cohérence de l'œuvre de Desbiolles car, dans tous ses textes, elle s'applique à mettre en lumière les espaces troubles où viennent se rencontrer l'intuition et l'intellect, l'inconscient et la pensée rationnelle. Le souci de la romancière n'est pas d'expliquer, d'essayer de comprendre et de fournir une interprétation : la tâche qu'elle s'est proposée se résume visiblement à présenter des fragments de ce monde étrange que chaque homme porte en lui. Elle se garde délibérément de tout nous dire. Ainsi, par exemple, laisse-t-elle dans l'ombre le cadre spatial et temporel de l'histoire qu'elle raconte dans *Les bateaux-feux*, et elle ne désigne pas les personnages par des anthroponymes (à quelques exceptions près : la femme du narrateur et la patronne du café). Ces procédés concourent sans doute à nourrir l'atmosphère de solitude, de désarroi qui imprègne ces pages mais traduisent surtout une visée plus large, de portée universelle. Comme son écriture, qui va à la rencontre de la matière mais qui, à travers cette dernière, découvre l'immatériel.

⁵⁴ À ce propos, Hilpold parle en fait de « roman de formation camouflé » (Cf. *Les proses de Maryline Desbiolles. Solitude et liberté de l'existence en marge*, cit., p. 398).