

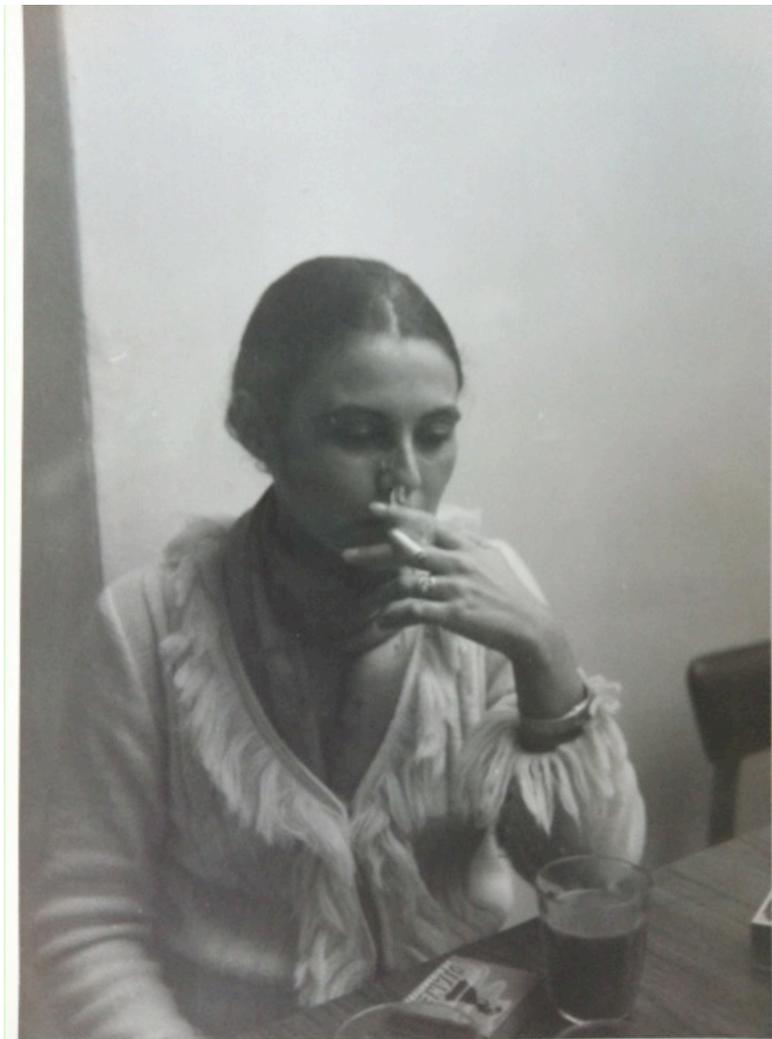
## « Vénus au miroir » par Françoise de Laroque

*« Je pense et tout le texte invite à penser qu'une fiction qui aurait été poursuivie plus longtemps, revue sans cesse, reprise, augmentée et révisée, aurait rendu le déroulement beaucoup moins dense, moins saisissant, moins serré. »*

Jacques Roubaud, préface à *La Mezzanine. Le dernier récit de Catarina Quia*, Seuil, « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2019.

« Claude, crois-moi, ce n'est pas une plaisanterie. C'est un roman policier. » Pourquoi ne pas prendre Anne-Marie Albiach au sérieux ? Incontestablement, *La Mezzanine* est une enquête (surtout dans les Cahiers). Un meurtre semble avoir eu lieu ou se prépare. Une autopsie est envisagée. Le corps du délit n'est pas facile à cerner d'autant que la victime se multiplie (je, elle, Catarina Quia, Anna-Lisa et même davantage) ou se démultiplie, c'est alors à l'intérieur de son corps que l'enfant ou bien la femme est menacée. « Une enfant est morte, ou bien est en train de mourir en moi, pensait Catarina Quia. Elle meurt de peur, elle meurt en rêves, elle meurt en fantasmes, m'emportera-t-elle ? » La difficulté vient aussi de ce que le témoin principal est convaincu qu'on ne la croira jamais et que témoin, enquêteuse et victime relèvent d'une même instance. Le coupable d'ailleurs ne serait-il pas la victime-enquêteuse qui, à plusieurs reprises, fortement se soupçonne ? Inutile de dire que l'énigme ne sera pas résolue, mais l'insistance du « crois-moi » exprime clairement le souhait que *La Mezzanine* soit lue comme un récit et non comme un journal écrit à bord de *la Nef des Fous*, ainsi nomme-t-elle le bateau (Sainte-Anne) dans lequel elle est au début embarquée. Et comme on plaisante toujours un peu en prétendant ne pas plaisanter, retenons l'idée de plaisir contenue dans le verbe : l'impulsion fictionnelle qui la saisit – sensible ne serait-ce que dans les imparfaits de narration et le recours au personnage de Catarina Quia – plaît à Anne-Marie Albiach. L'élan sans cesse repris – des forces s'obstinent à contrarier le vol de son « tapis volant planté au sol, » plaisante-telle encore – tient le lecteur en haleine (n'est-ce pas le propre du roman policier ?), comme si, constamment déstabilisé, il ne pouvait interrompre la poursuite du récit ou de son propre équilibre menacé.

Anne-Marie Albiach est poète. Dans son écriture poétique, elle travaille la langue en la poussant sur la page vers chant et chorégraphie, ici elle l'exerce à la continuité de la prose. Continuité paradoxale puisqu'elle pratique une alternance entre notes datées, sorte de journal intime et écriture romanesque, entre un monologue du « je » et le récit à la troisième personne de Catarina Quia et consœurs. Mais une alternance subtile car les deux tendances, les deux énonciations se juxtaposent et s'interpénètrent, même si l'on peut estimer que le journal domine dans les Cahiers et le roman dans la dernière partie (« La Mezzanine » dans *La Mezzanine*).



AMA ou plutôt Catarina aurait aimé « inventer un monde de Fiction » à la Borges. Mais il semblerait qu'elle écrive au plus près de son corps ou plutôt qu'au lieu d'une projection dans un autre monde, elle concentre son exploration sur cette autre forme de distance qui sépare – et joint – le corps et son dire. « Fiction du quotidien », regrette-t-elle, tout en la gratifiant de la même majuscule que l'inventive. La fiction commence avec le geste d'écrire, dans le « elle » et déjà dans le « je », prise de distance débutante. Et qui saurait faire la part entre fiction et réel dans le « Cirque », dans « l'enchaînement maléfique de la Nef » ? Ce qui fait la distinction entre réalisme et fiction, c'est l'intention dans la saisie. AMA n'a pas celle de faire un reportage sur le délire, le mal être, ni sur la vie dans les hôpitaux psychiatriques bien qu'elle ressente vivement et juge cette absurdité que des soins deviennent tortures et terreur, que des précautions ou mesures prises condamnent à l'indignité. On sent chez Catarina Quia de la fierté d'avoir « porté vers le chemin de la “Sortie” quelques patients – et des plus profondément atteints » et un souhait critique, sans doute inspiré par cette expérience humaine, chez AMA, dans son envie de travailler à un « *Atelier de Création* » en ville et « participer à des éveils ». Le regard ne s'attarde donc pas sur cet environnement sauf quand le dégoût l'y contraint : « On y engraisse la Terreur – et à table elle se fait symbolique : pas de serviettes – les coudes, les baves, les postillons, les laquais, les crachats dans les assiettes. Des bouches qui éclatent et les mains grasses ; ceci dans un silence déglutissant ou dans un de ces dialogues dont ici le repas est permanent. » De quel réel lui faudrait-il, comme on le lui demande, retrouver le sens ? « Mais le réel, je le fuis » est sa réponse.

La Fiction dans la *Mezzanine* est cependant moins une fuite que la quête d'une issue. Hors des cercles qui enferment Catarina Quia. Cercles de l'Enfer, de la terreur, de la mort, de l'enfermement, des menaces et des injures, des nuits tourmentées, des préjugés, des conventions, cercle analytique, cercle chimique des médicaments... Cercles à l'extérieur comme à l'intérieur si bien qu'il ne suffit pas de sortir du pavillon Pinel pour leur échapper. Les cercles ne sont pas toujours « armés », (comme le sont les non-sens, « armature de non-sens »). L'entourage amical, familial tente la protection, mais elle est souvent étouffante ou

inconstante. Joerg, par exemple, n'apporte toujours pas la « géométrie » concernant la Rosace de Notre-Dame (autre cercle) qu'il avait promise. Cercles bienveillants ou non, Catarina Quia semble environnée d'une forêt de signes et de symboles. Comment assumer alors cette perpétuelle « levée des choses » ? S'entretenir avec une foule d'interlocuteurs, car pour AMA, l'Autre ne comprend pas seulement les personnes, amis, ennemis, mais aussi les objets, les bijoux, les vêtements, les fleurs. Tous ont une âme (« Les objets contiennent l'infini ») si bien que le roman leur octroie la même présence active que les personnages. L'amitié circule souvent au moyen de dons, d'échanges de vêtements choisis avec grand soin et l'intimité du corps et de ce qui l'habille est si grande qu'elle permet cette inversion des valeurs ou de la peau : « Je suis pour ainsi dire leur unique – et peut-être dernier – personnage. Ils délimitent les pourtours de mon corps – comme des corps – et animent une respiration. » Les bijoux ont un rayonnement affectif au point de servir de sismographe des relations, soit que le dessertissage d'une pierre suscite chez elle l'inquiétude pour celui ou celle qui porte la bague soit qu'un peu de perfidie vienne teinter un don généreux : « Même si elle ne m'aime pas [...] elle aura ce souvenir aux articulations. Quatre feuilles diamantées et trois rubis. » Le mot « désir » du vocabulaire amoureux sert à exprimer le manque (à l'hôpital) de ses outils d'écriture habituels « Je pense à mes stylos – que je désire. » « Catarina Quia désirait *follement* des objets. » Les fleurs réclament le regard, la font se retourner. « Je les pressens de cette vue qui part des environnements de la nuque ou même de ce regard du corps détourné » et les contempler n'est pas frivole. « Faut-il regarder les fleurs. Faut-il écrire plutôt ? » La difficulté de déchiffrer les hommes s'augmente de celle de trouver « l'alphabet » particulier de chaque chose qui se lève. Et le déchiffrement systématique de l'autre et de soi, cette lecture permanente n'est pas une issue. Elle finit par dévorer. L'épuisement du cercle, si on l'atteignait, loin de permettre une sortie, provoquerait la disparition de son centre. Du « je ». Les personnages s'estomperaient. Catarina Quia mourrait d'un « arrêt textuel ». Que resterait-il ? Quelques lignes. Des mots à la fois « emplis de sens mais vidés de leur sang. » La fumée d'une cigarette. Un nom fragile au point d'avoir un jour perdu une lettre, le h de la fin.

Faut-il s'en remettre au hasard ? AMA semble vouer un culte à cette puissance qui empêche les cercles, qu'ils soient du sens ou du non-sens, de se former. Elle s'adresse à lui comme si elle parlait à Dieu. « Je te prie hasard d'habiter mes pas, et d'habiliter ma main à te nommer » et Catarina Quia la soutient en déclarant que le pire qui puisse arriver, c'est de ne plus croire au hasard. Bien sûr, parfois sa « course folle, tel un oiseau-poisson, tel un soleil devenu démentiel » peut briser plus que les cercles mais, sans lui, pas d'espoir de création. De la mezzanine, Catarina Quia tend l'ovale de son visage par-delà le quotidien, vers une possible manifestation du hasard, une ouverture dans l'horizon, un espace de respiration.

De quel côté guetter ? Du côté de l'amour ? Malgré ses désillusions – « avec les hommes, Catarina Quia avait vécu l'enfer » – l'amour continue d'irriguer le roman. Et il est vrai que l'une des passions d'AMA, vraisemblablement la plus forte, a effectivement traversé la clôture d'une séparation sans pourtant rien refermer de l'extrême tendresse, du souci permanent, de l'intense partage littéraire. Que Claude Royet-Journoud, « mon très présent » dit-elle, lui dédie *Les objets contiennent l'infini* est une grande émotion pour Anne-Marie Albiach. Elle lui dédie à son tour *Mezza Voce* et *La Mezzanine* que cependant elle ne publie pas. Cet amour parvient à traverser jusqu'à la clôture de la mort, puisque c'est CRJ qui exhume cahiers et feuilles dactylographiées pour composer, avec l'aide précieuse du poète Marie-louise Chapelle, sans qui – il le dit avec insistance – le déchiffrement et l'établissement du texte ne se serait pas fait, *La Mezzanine*.

L'autre amour très fervent ne suit pas la même ligne. C'est un amour qui ne peut engendrer que le délire, pense Catarina. Le départ s'inscrit d'emblée dans la relation. On voit le personnage de Bruno sans cesse déployer un plan de Paris pour y chercher la rue qui lui conviendrait. « Sa démarche m'emmène avec lui et pourtant il s'éloigne. » « Lorsque viennent des heures d'abondance, de débordement de fleurs, de débordement de plaisirs, il fuit. » Ce paradoxe fait que Catarina balance



entre l'« exacerbation du corps au niveau le plus extrême » et l'abattement, entre la fidélité au désir et l'envie de mettre un terme à cette attente de retours qui ressemble de plus en plus à une préparation au départ définitif. Le récit, dans la dernière partie du livre, prend une forme circulaire. Malgré l'avertissement que le départ pour de bon de Bruno signerait la « forclusion » de *La Mezzanine*, le roman s'achève par une chute qui tourne en relance. « Son horreur à le revoir s'atténuait [...] Où était-il d'ailleurs ? »

L'amour est essentiel mais n'est pas une issue. La beauté est un autre horizon. Beauté des fleurs, des images, des objets, des gravures, des corps... Catarina sait qu'elle est éphémère, que les objets se donnent, disparaissent, sont volés, prennent la poussière, se brisent, mais elle peut rester la journée entière allongée à considérer « la fixité émotionnelle des pivoines perdant leur rouge dans les temps de chaleur. » La beauté, jusque dans la douleur de la perte, reste un émerveillement. Elle a honte de son corps déformé par l'usage prolongé des médicaments mais elle continue de se regarder dans le miroir. « Le reflet de la beauté dans le temps lui rendait son corps haïssable et souverain. »

La beauté à observer est une ouverture, mais l'écriture est la véritable, la seule issue. Dans l'écriture, les figures ne sont plus subies. Elles sont décidées, assumées, les cercles que la main trace n'enferment pas, la beauté est active. Il suffit que Catarina s'arrache à la contemplation, et saisisse son plus précieux stylo, celui que Claude lui a offert. Mais, au préalable, Anne-Marie ou Catarina doit se défaire de ce sentiment de n'être rien, une « paria » dont la différence lui attire souvent mépris ou injures. L'écriture est-elle un travail ? Seul le travail semble respectable et accorde un statut. Est-ce bien elle, d'ailleurs, qui écrit ? Elle se voit en suiveuse – *ÉTAT* « dérive d'une étude de Jean Daive » – ou encore en simple projection de la part de Claude : « *Je ne suis que l'objet de son imagination créatrice.* » Pourtant, elle sait en profondeur – mais une conviction à éclipses – que l'écriture est sa « demeure ». Mot qui sonne dans la phrase : « Je veux bien mourir – si l'on meurt – mais rester en demeure d'être écrivain » à la fois comme un vœu, une urgence, une sommation et une dernière demeure.



La Fiction ne s'éloigne pas beaucoup du « je », mais elle installe sa propre « géométrie ». Cercles, alternances, oscillations, renversements entre pôles opposés et domaines clivés d'ordinaire. Une encre blanche délavée peut obscurcir un désir et l'impatience être tempérée par « des grilles ensoleillées de blancheur infernale ». « Sur sa tige, elle oscille – dans un constant repère des lieux de croissance. » Ces croissances, ces « boutures », AMA ou Catarina les repère dans l'environnement comme à l'intérieur de la langue. Elle joint à l'élaboration volontaire une attention à la capacité des mots de s'engendrer eux-mêmes. Elle laisse les sons s'appeler, se répondre (orages orgastiques, dénuement, dénouement, miroir, mémoire, s'avérait, révérait...) et cultive la « sonorité mentale » des mots, cet écho particulier dans l'oreille de l'auteur, cette façon singulière qu'ils ont eu de s'inscrire dans son histoire personnelle, fruit de rencontres et de hasards. Une « alchimie » à l'origine d'associations comme les « passementeries noires de l'instinct », d'une sensibilité à la gamme mezzanine, mezza voce, mezzo-tinto..., au « a », marque latine du féminin dont elle se berce dans les noms qu'elle choisit pour ses personnages, Catarina, Anna-Lisa. « A » comme diva, comme *Gradiva*. Pourquoi ? Quia, parce que. « C'est comme ça » reconnaît Jacques Roubaud dans son éclairante préface. Même la plus petite composante du mot, la lettre peut raconter des histoires à celle qui écrit : « “i” peut tuer sans laisser de cadavre ; “i” peut métamorphoser le métabolisme des corps – je voudrais voir “i” ». Le roman est déjà dans la langue.

*La Mezzanine* se détache sur le fond de ce qu'on appelle d'ordinaire « roman » un peu comme le célèbre nu de Velasquez – unique dans son œuvre, dit-on – se détachait au Grand Palais sur un fond de portraits de cour, de personnages enveloppés dans l'importance de leurs charges ou dans la somptuosité des tissus. Non qu'il s'agisse de comparer Catarina Quia, la tourmentée, à la Vénus reposée, délicatement appuyée sur son coude. Même si la Vénus n'est pas blonde et que l'on imagine brune Catarina. Que le modèle étant présenté de dos, l'érotisme se concentre comme dans le roman au creux de la nuque et de la cambrure des reins, le ventre, dans le récit, servant souvent à la douleur. Et qu'il y ait cette dissociation, ce décalage entre le visage invisible et son reflet

flou dans le miroir. L'évocation de la *Venus al espejo* servirait plutôt à introduire dans la lecture de *La Mezzanine* l'idée de nudité, la nudité d'une Fiction à son premier geste, dans son premier vêtement de chair. Premier et dernier geste, premier et dernier vêtement. Et, tant dans le livre que dans la peinture de Velasquez, une « nudité comme appareil ».

Françoise de Laroque

---

© Claude Royet-Journoud pour les trois photographies d'Anne-Marie Albiach.