

## Un Fond de mouillement

par Ivan Maffezzini

*Mais le but que l'ouvrier se propose en exécutant un beau dressage ne doit s'atteindre que par l'unique et sobre emploi d'éléments comestibles.*  
(A. Escoffier)

*C'est à votre incompréhension que je m'adresse toujours.* (M. Duras)

*Olga Duhamel-Noyer*  
Highwater  
*Héliotrope 2006*

Foncer un moule beurré<sup>1</sup> avec : tranches de Jelinek levées à la colonne comme pour printanier, cuites au Consommé autrichien, froides et bien égouttées. La disposition des phrases se fait selon le goût, mais en observant que les mots soient alternés comme pour mousser les sens. Il est ancienne coutume de prendre les premières tranches. Ranger les poitrines de mots et mettre au four de chaleur moyenne. (« Elle se trouve plaquée sur le plateau de la table, ses seins, grosses bouses de fumier chaud, s'écartent. L'homme lève la patte dans son propre jardin, puis sort et recommence aux quatre vents. »<sup>2</sup>)

Préparer une sauce des Forest liée avec un fond roux Mallarmé clarifié. Vous l'aurez préparée selon les indications d'Antonin Carême : réunir dans un sautoir à fond épais : une pincée d'aphorismes ; une râpura de muscade et un filet de jus de langue. Tourner à la mouvette et mélanger le tout au fouet. Faire prendre l'ébullition et réduire d'un bon tiers (« Sans rien en propre, sans lieu où échapper aux regards, se jetant dans les jeux avec l'ardeur brouillonne d'une jeune bête parquée,

---

<sup>1</sup> Pas très librement inspiré par A. Escoffier.

<sup>2</sup> Elfriede Jelinek, *Lust*, Jacqueline Chambon, 1991.

---

*n'ayant droit qu'à un lit de fer pour s'y dissimuler tout entier jusqu'au cruel sursaut du petit matin. »<sup>3</sup>).*

Poser le Jelinek sur la sauce des Forest et servir chaud. Que le dressage soit simple : éviter les socles et les hâtelets.

Servi dans des assiettes Nouveau Régime, votre Duhamel-Noyer sera apprécié par les gourmets placides et béats comme par les intellectuels et les étudiants affairés pour lesquels le temps et l'apparence sont l'essentiel.

\* \* \*

Dans l'ouverture de son roman, Olga Duhamel-Noyer écrit « *J'ai cherché ici à mettre un peu d'ordre dans ma tête* ». Je ne sais pas si elle a réussi, je lui souhaite que non ; je sais, par contre, qu'elle a réussi à mettre du désordre dans la tête des lecteurs. Ce qui est le but de toute littérature qui ne se contente pas de recettes pour « donner du sens ».

Avant de suivre le « Je » de *Highwater*, je vais emprunter une dernière phrase à A. Escoffier : « *Les Fonds de cuisine représentent la base fondamentale [...] sans laquelle rien de sérieux ne peut être entrepris* ». Cet emprunt ne doit rien au hasard si on pense que ce qui fait une grande littérature n'est pas bien différent de ce qui fait une grande cuisine : soin dans le choix des ingrédients, volonté que les convives aient du plaisir (éventuellement malin), art de la présentation, maîtrise de la technique, sans que la technique devienne le maître et, surtout... les Fonds. Ces Fonds que l'on prépare dans l'enfance et qui, pendant le reste de la vie, rehaussent les sauces et mouillent le désir.

Inutile d'ajouter que si, pour être un littéraire, il faut mettre la vie à toutes les sauces, pour être un grand littéraire il faut

---

<sup>3</sup> Louis-René des Forêts, *Ostinato*, Gallimard, 1997.

que les Fonds donnent aux saveurs un goût singulier : le goût de la singularité de l'auteur.

### **Le Fond**

Quel est le Fond que Olga Duhamel-Noyer emploie dans *Highwater* ? L'amour ? La passion ? L'angoisse ? Le passage du temps ? Le sexe ? La mort ? L'érotisme ? La violence ? Non. Ces éléments sont plutôt les ingrédients ; le Fond, lui, est un Fond jalousie. Fond bien connu par tous les romanciers<sup>4</sup> mais dont la variante *Dead* de Joyce (la mort de celui qu'elle avait aimé) et la variante *Albertine* de Proust (le désir de celle qu'il désire pour une autre) sont sans doute les plus difficiles à préparer mais aussi les moins fades.

Les variations Olga sur *Dead* et *Albertine* nous semblent particulièrement réussies et leur goût s'installe dès la première cuiller quand la narratrice trouve Venise « accompagnée d'un garçon qui gardait près de lui un casque. Après avoir passé la nuit avec Venise, il avait trouvé la mort le lendemain en rentrant chez lui à moto sur une route qui serpente le long de la mer. [...] Je regardais les belles mains de Venise, ses poignets, ses avant-bras, sa manière de répondre des années plus tôt à un motard qui allait, quelques heures plus tard, s'écraser comme une mouche contre la route. » Mais c'est dans le détail que la jalousie éclot sans retenue.

Par exemple : un escalier qui mène au cellier. Cet escalier-ci. Ce cellier-ci. Le cellier où Venise « il y a des années, embrassait en fermant les yeux dans la pénombre. » Et cette pénombre-ci qui se fond avec celle-là, celle du cellier. La digue cède. Inutile de jouer à Hansje Brinker, inutile de mettre son doigt dans le trou car il n'y a pas de village à sauver : il n'y a que sa peau. Mieux vaut s'abandonner à la « vague de jalousie [qui la]

---

<sup>4</sup> Et par les metteurs en scène, et par les gens de télé, et par les journalistes, et par nous tous quand nous tâchons de nous raconter des histoires.

---

*submerge* ». Pour « *parcourir [...] les chemins dissimulés dans le temps passé où jadis Venise allait sans moi.* » Sans moi.

Pour les parcourir avec rage : « *Je masquais les yeux de Venise, je la faisais agenouiller devant moi et l'aspergeais d'urine.* » Ou avec une douceur déterminée, quand elle veut « *que Venise s'agenouille au dessus des rochers, sous les pins, pour accueillir un rôdeur dans sa bouche.* » Avec moi, mais dans un présent transformé en une « *fente, d'où remontait le passé comme un millier d'insectes* ».

Et le jean ? Son jean de ce temps-là, sans moi, que « *Venise, des années plus tôt, gardait [...] tout en avançant la bouche et ces belles mains sur des inconnues...* ». Des inconnues qui ont connu le visage radieux de Venise. Sans moi.

Mais il n'y pas que le concret du cellier ou des jeans où les insectes s'installent. Ils s'installent même là où il n'y a rien pour se fixer. Où il y a ce flou qui fait mal parce que flou (pour moi) parce que passé (sans moi) comme « *le chemin doux ou tourmenté vers la fille des tours, puis vers le garçon du marché* » qui est « *à présent dérobé de la vue* » (de ma vue). Et il n'y a aucun moyen de les récupérer.

Sans moi.

Mais d'autres ont vu « *le visage amoureux de Venise cet été là* », ce visage que je ne verrai jamais même s'il est celui d'aujourd'hui. Enfoui dans le passé, autre chose, quelque chose d'impossible à saisir, qui a été donné à d'autres et qui continue à subsister « *dans le circuit complexe de quelques mémoires et dans des galeries profondes et dangereuses où l'égarément seul peut conduire.* » La fille des tours, le garçon du marché : anonymes, mais ils ne l'étaient pas quand ils ont volé ce visage de Venise qui ne reviendra plus... qui, pendant un instant pourrait renaître, quand les bouches et les chattes inconnues me font « *faire irruption dans sa vie passée, pour retrouver le corps pour moi sans visage et qu'avait pourtant si bien connu Venise, pour les faire remonter comme des noyés à la surface* ».

*de l'eau, près de nous, tandis que le présent palpait dans la bouche de Venise »*

Mais les inconnues parties, les inconnues reviennent.

*« Je tournais tout ça dans ma tête sans parvenir pourtant à faire céder le verrou du soupirail qui conduit aux années passées durant lesquelles Venise marchait comme un funambule dans les rues noires de monde d'une fête foraine. »*

Sans moi.

### **Les ingrédients**

Si sans Fond on ne peut *« entreprendre rien de sérieux »*, sans ingrédients on ne peut rien entreprendre. Les ingrédients principaux de *Highwater* ne sont pas les ingrédients printaniers tellement à la mode en cette époque de légèreté imposée ; ce sont les bons vieux ingrédients automnaux qui se conservent facilement et permettent de passer l'hiver sans trop d'angoisse.

Le temps avec son tragique effacement du passé et ses non moins tragiques ouvertures sur le passé. Ce temps qui mêle tout, même quand il a l'air de démêler. Ce temps passé qui sourd de la « fente » du présent pour embrouiller le futur. Ce temps qui dissimule les années *« de même que la terre et le béton des villes dissimulent les canalisations, les câbles et les fondations [...] »* Ce temps présent qui *« à perte de vue pourtant, ne reste qu'un instant »*.

Le sexe dont les tonalités infinies chassent la monotonie d'une vie que rien ne sèche : *« On enfonçait des membranes chaudes et humides dans les orifices d'inconnus. [...] Et je m'immergeais avec Venise dans la boue sombre et tiède, qui rend fou, je m'immergeais dans la boue des accouplements profonds. »* Le sexe que la réflexion suit à la trace comme cet orgasme *« succession de paravents voilant l'infini »*.

---

La végétation, les animaux et, parmi les animaux, surtout les insectes qui s'installent dans la tête de la narratrice pour que la quiétude de la mort ne l'enveloppe pas avant le temps.

Les femmes, surtout celles de ce pays du sud où « on [les] oriente dans la ville, on se charge de les repousser à l'intérieur des maisons, en pensant à leurs chattes mystérieusement profondes, à leur corps doux et pâle, maladivement gardé du soleil, maladivement empêché de nudité et qui donne naissance à plusieurs enfants. » Une femme, Venise, mystérieuse, humide, unique, comme la ville à laquelle elle emprunte son nom.

Et l'amour dans les lieux communs, seule justification du Fond de jalousie ? Pas d'amour parmi les ingrédients de *Highwater*. C'est dans la technique de préparation qu'on le trouve.

### **La technique de préparation**

On peut gâcher les meilleurs ingrédients quand la technique fait défaut. Ce n'est vraiment pas le cas d'Olga Duhamel-Noyer. Une technique très raffinée lui permet de ne pas transformer *Highwater* en un roman sur la jalousie. D'écrire un roman « dans » et non « sur ». Un roman qui n'est surtout pas (et il aurait pu l'être, s'il n'y avait pas ce détachement et ce style ralenti de film japonais) l'une de ces autofictions à la manière de Angot où l'écrivain, lasse de déverser des mots sans tête et – surtout – sans queue, dans les conduits auriculaires des psys, les déverse dans la patience du lecteur.

L'ambiguïté de ce « je » qui aime Venise, par exemple, n'est résolue que vers la fin du livre, là où le « je » nous annonce : « j'étais une jeune femme de dix-sept ans [...] j'avais autant l'air d'un garçon que d'une fille ». Mais cette ambiguïté n'a pas le but de montrer (ou, pire encore, de démontrer) que l'amour-passion se construit sur un Fond indépendant du genre comme dans un mauvais roman féministe. Cette ambiguïté n'a pas de but. C'est comme ça. Ce « je » femme aime une

femme qui a aussi baisé des garçons. *That's all*. C'est un « je » qui déteste « la sexualité assumée comme facteur d'épanouissement », parce qu'il « trouve refuge dans les plaisirs les plus souterrains ». Des souterrains que le roman cartographie : « [...] s'est imposée dans ma tête, au milieu d'un sommeil lourd, l'équivalence entre la mine abandonnée de Highwater et les soubassements ordonnés en plusieurs galeries des années passées. »

Mais l'exploit principal de la technique me semble celui de lui avoir permis de parler de sexe dans un style si personnel que « porno » se confond avec « pudeur ».

P. S.

Il ne serait pas correct de taire que je connais bien l'auteur, et que cette « connaissance » a mis de l'eau dans le vin de mon enthousiasme. Histoire de garder une pseudo-objectivité.