

À travers, dit-elle

Les Cascadeurs de l'amour n'ont pas droit au doublage, de
Martine Delvaux, Héliotrope, 170 p.

Valérie Lebrun

Numéro 241, été 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/67250ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lebrun, V. (2012). Compte rendu de [À travers, dit-elle / *Les Cascadeurs de l'amour n'ont pas droit au doublage*, de Martine Delvaux, Héliotrope, 170 p.] *Spirale*, (241), 80–81.

tunnel traversé. » Lorsque, liée à la musique, survient la lettre d'une femme, « la seule » que Bernard ait aimée, Michel est bouleversé. Cette lettre l'oblige à refaire le chemin tortueux d'amour et de guerre de Bernard. Il y retrouve des traces éparses où surnagent les mots, les gestes, les douleurs et les restes. Ceux de son frère de même que les siens, puisque les deux frères auront partagé, un bref moment, la même femme, cette L., aimée, amoureuse, trompée, cherchée et fuie à la fois. Au cours d'une longue rencontre, L., comme Shéhérazade, racontera Bernard à Michel. Chacun tentera alors d'arracher à l'autre des souvenirs, des secrets, des lambeaux de ce que Bernard fut pour l'un et l'autre. Construction de la mémoire mouvante, archives aussi faussées ou caviardées que celles de l'histoire ; tout est vrai, tout est faux, à la lumière de la passion qui a uni L. et Bernard dans ces lieux « *de sexe, de dérives et de beauté* ». Schneider, fidèle à lui-même, revient toujours à la beauté, aidé en cela par l'élégance parfois un peu trop soutenue de ses phrases. Le sombre héros

que semble avoir été Bernard n'est pas sans rappeler que les vilains, les canailles, les traîtres sont beaucoup plus admirés que les innocents. La honte ou la culpabilité du survivant qui tenaille son frère Michel n'est pas à l'égal de la fascination que peut engendrer le soldat qui tue, le traître qui a mauvaise gueule ou encore celui qui s'est détruit salement dans une lointaine campagne, seul, à la fin.

POUR ARRÊTER LE BRUIT DES MORTS

Là où le lecteur peut retrouver Michel Schneider, c'est dans son rapport corrosif à l'écriture. Non seulement le petit frère du roman est-il quelqu'un qui écrit, mais l'auteur lui-même ne cesse de revenir sur son geste d'écrire. Le douloureux travail de mémoire qu'il effectue, au-delà de la fiction, donne à l'écriture un rôle capital. Celle-ci convoque les morts, les fait revivre certes, mais elle brûle et consume celui qui écrit tout comme les fantômes qui naissent sous ses mots. « *Je me dis qu'écrire est un*

drôle de jeu avec la mort, l'immortalité, les revenants. » Bien que tentant d'écrire « de bais » pour contrer l'effet de dédoublement dans lequel son récit s'abîme, Schneider reconnaît, comme d'autres l'ont déjà fait, que, comme l'alcool dont elle est parfois la compagne, l'écriture est une addiction. Elle trouble la logique narrative, décompose les personnages, les enfouit dans des lieux obscurs, laisse opaque ce qui n'arrive pas à se dire. Elle provoque souvent le même état nauséux que l'abus d'alcool. Peut-être Michel Schneider, l'auteur, a-t-il échoué avec ses mots, ses phrases, ses images, à faire revivre puis à laisser mourir le frère disparu ? Peut-être l'écriture que l'on souhaiterait salvatrice se dérobe-t-elle à tout projet hors les mots et tombe *comme une ombre* ? Qui sait si, pour tuer le mort, l'écriture est un crime parfait ? Répondre avec Barthes (*Journal de deuil*) : « *l'écriture à son maximum n'est tout de même que dérisoire. La Dépression viendra quand, du fond du chagrin, je ne pourrai même pas me raccrocher à l'écriture.* » †

À travers, dit-elle



PAR VALÉRIE LEBRUN

LES CASCADEURS DE L'AMOUR N'ONT PAS DROIT AU DOUBLAGE

de Martine Delvaux

Héliotrope, 170 p.

Dans *Cet amour-là*, Yann Andréa reprend depuis le début son histoire avec Marguerite Duras. Il raconte, à rebours, ce qu'auront été « *ces seize années entre l'été 80 et le 3 mars 1996. Ces années vécues avec elle* ». Il y a *Les petits chevaux de Tarquinia*, le coup de foudre, et aussitôt, l'impossibilité de dire le mot, de dire son nom. Comme si l'amour, celui-là et les autres, appelait une certaine pudeur ; cette façon de rechercher l'absolu du désir, sa tyrannie, sa sauvagerie, et de le prendre en soi, *infiniment*.

À l'instar de sa narratrice, Martine Delvaux a su, avec son troisième roman

paru aux éditions Héliotrope, prendre le risque ; celui de tout dire. Tout dire dans un après-coup de l'amour, là où s'il ne reste du coup de foudre que la désillusion et l'amertume, demeure tout de même la possibilité d'un renversement. Parce que si *Les cascadeurs de l'amour n'ont pas droit au doublage* dépouille l'histoire cent fois racontée d'un homme et d'une femme qui s'éprennent l'un de l'autre sous le ciel tragique de Rome, l'intensité du roman se trouve ailleurs ; dans le souffle d'une dernière lettre, dans son acharnement à ne pas en finir, ou plutôt à en finir un peu plus chaque fois, jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien, sinon

la marque qu'aura laissée « *ce grand amour mis à mort par la haine* ».

« UN LIVRE QUE TU VAS DÉTESTER »

Il est tentant de penser ce roman en regard d'un dispositif de vengeance. Cela dit, parce qu'il combine habilement la précision du missile et l'aléa de la missive, *Les cascadeurs...* parvient, à grand coup de lucidité, à ne pas tourner à vide, à ne pas être, simplement, une adresse à « *celui que j'ai perdu parce que je l'avais inventé* ». Refusant le dialogue, et de façon encore plus radicale la parole de

l'autre, le roman emprunte au champ de bataille la possibilité même de jouer sur les frontières, et d'en repousser chaque fois les limites. Dans une sorte d'urgence non pas d'en finir, mais plutôt d'en finir encore plus, pour « *faire durer le plaisir comme on retient la main pour prolonger les caresses* », ces limites jouent de la complexité de l'amour, de ses silences, mais surtout de cette idée qu'« *au fond, [la narratrice a] toujours été seule* ». Un souvenir à la fois, elle se donnera comme mission de « *déterre[r] les restes avec délicatesse, précision, assurance, conviction* » pour montrer à celui dont on ne connaît rien — sauf son origine tchèque et son mépris pour sa culture à elle — « *comment la violence devient poésie, comment les obus sont désamorçés* ». Sans tomber ni dans l'apitoiement ni dans le regret, sinon celui « *que mon amour aura été trop grand, et que si je suis coupable de quelque chose c'est d'avoir pris les rêves pour la réalité* », le roman remet en scène un corps-à-corps dorénavant impossible, où le « je » de la narratrice s'en prend, par les mots, à celui dont elle ne préservera rien, à part le nom. Ne prétendant pas à une quelconque universalité, l'absence des noms dans le roman ne participe pas non plus à un travail de la disparition, de l'enfouissement, ou carrément de l'incinération d'un passé amoureux. Au contraire, dans cette traversée en amont de l'amour qu'est avant tout *Les cascadeurs...*, se fait entendre le désir de ne pas en rester là, dans ce qui aura ou n'aura pas été dit, et de faire durer l'autopsie de « *cette grande histoire qui était une chimère* ».

L'USAGE DE LA GUERRE

À travers la métaphore filée de la guerre, la récupération de clichés amoureux, de paroles de chansons populaires, et surtout de l'intertexte littéraire, se déploie Rome, « *l'éternellement magnifique, l'éternellement romantique* ». Dans ce refus de capituler, se construit tout un imaginaire de la Rome antique qui participe à une symbolique qui se veut riche, assumée, et surtout, qui empêche de concevoir *Les cascadeurs...* comme un simple règlement de comptes. De Daphné à Shakespeare en passant par Jeanne d'Arc et Pasolini, les références tragiques font retentir une démesure et

une grandeur qui sont également celles de la passion. Là où il serait facile de ne faire que du blanc ou du noir, la collision du tragique antique et moderne instaure quelque chose qui tient du paradoxe, de l'ambiguïté, qui témoigne précisément de l'idée centrale du roman de Martine Delvaux, à savoir qu'« *cet instant, le coup de foudre, on pourrait dire aussi que c'est une déclaration de guerre* ». Le retour à l'image du gladiateur permet alors une ouverture du côté charnel de la mise à mort, du corps-à-corps, et surtout du sacrifice lié au fait de pouvoir peut-être, enfin, tourner la page. C'est d'ailleurs au cœur même de l'activité d'écriture que s'inscrit ce rapport au corps puisque « *parfois, je dois me faire jour pour pouvoir pleurer pour pouvoir écrire ce roman qui est une lettre pour en finir* ». Le jeu avec la langue, qui traduit autrement ce rapport au corps, rappelle ce qui, chez Christine Angot et Nelly Arcan par exemple, ne parvient pas à s'essouffler malgré la violence de la répétition. Obéissant à cette logique du « *te gifler pour qu'enfin tu te laisses vraiment toucher* », *Les cascadeurs...* tourne le dos à ce qui aurait pu ressembler à un récit de culpabilisation ou de victimisation. Ainsi, malgré les apparences, le roman ne se limite pas à cette posture de la victime ou du bourreau. En les renversant, la narration s'envenime et parvient à tracer avec finesse la complexité des relations humaines, ses illusions, ses déceptions et ses grands moments de folie. Puis, au-delà du discours amoureux, s'immisce dans le roman une tension historique, voire territoriale, de laquelle émane une résilience, un empowerment et surtout, le désir de faire entendre l'ambivalence de sa propre sauvagerie.



L'écho à *Cet amour-là* de Yann Andréa se situerait peut-être là, dans le travail d'une voix « *qui est en train d'écrire, la voix qui essaie de voir quelque chose, de nommer quelque chose, qui tente à chaque instant d'être, d'être dans la vérité* » ; cette langue qui fait corps avec sa douleur, et qui persiste « *comme si l'amour était ce point jamais atteint et cependant là, déjà-là.* » Ces mots sont d'abord une manière de repenser ces amours-là ; celles que la littérature reprend pour mieux les écorcher, et contrer le silence de l'abandon et de l'oubli. Pensons à *L'amant* de Duras, à la *Passion simple* d'Ernaux, au roman *Folle* d'Arcan ou au *fiel* qui s'éjecte des mots d'Angot. *Les cascadeurs...* ne prétend pas réinventer le chagrin d'amour, ni même l'attirail rhétorique de ses ravages. Il remanie plutôt son rituel, de son refus à sa soumission, en passant par l'inéluctable trahison. La voix de la narratrice s'élève, même quand elle tremble, montrant que si *Les cascadeurs de l'amour n'ont pas droit au doublage*, une chose est sûre, c'est qu'ils auront pris tous les risques. †