

Entrer dans un livre, les pages dans tous les sens

Les amants de Marie, Depuis maintenant 4, de Leslie Kaplan, P.O.L., 288 p.

Les outils, de Leslie Kaplan, P.O.L., 350 p.

Danielle Fournier

Numéro 194, janvier–février 2004

Autour du récit

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/18368ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fournier, D. (2004). Entrer dans un livre, les pages dans tous les sens / *Les amants de Marie, Depuis maintenant 4*, de Leslie Kaplan, P.O.L., 288 p. / *Les outils*, de Leslie Kaplan, P.O.L., 350 p. *Spirale*, (194), 16–17.

ENTRER DANS UN LIVRE, LES PAGES DANS TOUS LES SENS

LES AMANTS DE MARIE, DEPUIS MAINTENANT 4 de Leslie Kaplan

P.O.L., 288 p.

LES OUTILS de Leslie Kaplan

P.O.L., 350 p.

LESLIE KAPLAN, née aux États-Unis, vit à Paris. Elle a choisi d'écrire en français, consciente qu'écrire est en quelque sorte une réponse au monde et que la pensée qui s'exprime dans la littérature est à la fois le lieu du jeu et du lien social, lieux où s'élabore la réalité. Ainsi, après avoir travaillé en usine, elle publie un premier texte qui la fera connaître et lui vaudra la reconnaissance de Marguerite Duras et de Maurice Blanchot, *L'excès-l'usine*, récit poétique qui déjà pose le lieu comme infini ou illimité. Les mots ouverts, dissonants et antagoniques s'y entrecroquent.

Femme engagée dans sa contemporanéité, elle s'investit dans une lecture personnelle du lien entre les êtres humains, sans pour autant négliger la fiction et le littéraire. Aucun de ses romans ne participe au renouveau lyrique et narratif actuel : son travail est tributaire de la prose poétique et de la poésie narrative, forme libre et brève qu'elle reconduit de livre en livre, autant dans son essai, *Les outils*, que dans ses romans.

Kaplan expérimente le langage, ce qui permet de renouer avec le monde et permet donc aussi à l'être humain d'être au monde. Si le travail de l'écrivain et du lecteur est un travail solitaire, il ne demeure pas moins que ce travail, où l'un s'annexe l'autre, retisse ou raccommode le tissu déchiré ou détruit du lien social. Il ne s'agit pas de transmettre ni de partager, ni d'être individualistes et autocrates, mais de comprendre ce rôle des sujets qui, à la fois, sont formés par la langue et la forment, par une langue qui les parle et les rend parlants.

Et ses personnages sont ainsi : ils parlent. Kaplan ne construit pas des personnages psychologiques ou romantiques. Ils sont lien et rupture, chaîne et séparation. Dans *Les amants de Marie*, le dernier tome du quatuor *Depuis maintenant*, le personnage se définit, et définit son rôle ainsi : « C'est-à-dire, dit Marie à voix haute, et sans très bien savoir ce qu'elle voulait dire par là, c'est-à-dire, elle était un personnage. » D'une certaine façon, les personnages existent parce que les autres existent. Ce sont des actants, c'est-à-dire des êtres de langage qui ne se fossilisent pas dans des caractéristiques psychologiques ou physiques. Ils s'élaborent autour de la construction



Christine Major, *Petit singe*, 2003, acrylique sur papier, 60,5 cm × 46,5 cm.
Photo : Guy L'Heureux.

de sujets qui mettent au monde, « *infinis, par morceaux, et sans métaphore* », ce qui aurait pu rester dans les limbes de la solitude et de la désolation, c'est-à-dire dans le désarroi de la parole.

Peut-être est-ce lié à sa phrase disloquée et hachurée qui particularise ses romans : ses personnages vivent dans la phrase. Ils font partie du ton et sont le ton d'une langue qui n'est jamais neutre, une langue qui relativise et met en rapport le narratif et le poétique dans un récitatif singulier. On peut les retrouver accablés devant ce monde, et cependant paradoxalement vivants, très vivants, joyeux, détachés, à la fois du monde dont ils parlent et du monde qui les parle. Et, toujours, si les personnages posent la question de l'identité — « *papiers d'identité et identité de papier* », dira l'un d'eux —, ils avancent aussi de façon subsidiaire la question de l'autre, problématique à la fois moderne, contemporaine et, surtout, hétérogène.

Tout entre dans ses romans au point que, parfois, ils peuvent donner une impression étrange de décentrement et d'éclatement. Les

personnages restent des vagabonds, des nomades, des migrants dans l'âme. Ils bougent et, bien sûr, il y a, dans la foulée de Duras, de Kafka, de Rilke et de Blanchot, la douleur, le conflit, le désastre. Toutefois, si le regard peut être tourné vers l'extérieur, le langage, lui, vient de l'intérieur, quoique les limites entre les deux ne soient pas toujours nettement définies et que même un regard fermé puisse encore être ouvert sur quelque chose. Sur la joie, par exemple. *Les prostituées philosophes* — le second volume du quatuor *Depuis maintenant* —, récit triste, sombre, pourtant lumineux et humoristique, se nourrit d'un rêve ou part d'un rêve ; il en a la syntaxe, et c'est cette même syntaxe que l'on trouve dans tous les livres de Kaplan.

On entre dans ses récits, comme dans son essai, à n'importe quelle page et on peut en sortir par le milieu... Il n'y a pas d'ordre de lecture. On peut lire, par exemple, le troisième tome, *Le psychanalyste*, avant *Miss Nobody Knows*. De même pour l'essai *Les outils*. Les textes vont dans tous les sens et pourtant convergent vers une

idée, celle d'une écriture qui transgresse les frontières du poétique, du narratif et du réflexif. Cela semble difficile de concevoir que *Depuis maintenant*, premier volume de cette série, soit un roman, même si sur la page couverture on prend la peine de nous informer que c'en est un ! C'est un récit infidèle aux lois du genre..., comme les autres textes de Kaplan.

Les outils de Marie. Le travail de l'écriture

La présence du corps, celui de Marie, personnage principal, figure principale devrais-je dire plutôt, sans pour autant être emblématique, traverse les quatre livres de *Depuis maintenant*. C'est un corps en mouvement, qui marche dans la ville, qui déambule dans Paris et qui pense. Kaplan dit qu'elle a « toujours eu le sentiment d'être écoutée par les mots de Blanchot, accueillie, écoutée, soutenue et poussée en avant ». Ce sont ses mots qui lui ont permis de s'appuyer sur quelque chose : « toujours l'aspect double, contradictoire qui donne une dimension vivante, une tension, au désespoir lui-même, qui l'interroge, justement pas en le repoussant, mais en le maintenant, en le relançant, en le transformant en autre chose. » Marie quitte ses amants en courant mais elle prend tout de même le risque de l'impossible rapport amoureux qui est le sien. Elle veut comprendre le monde en mouvement, mouvement qu'elle considère comme un événement, et monde qu'elle pense comme une indétermination, d'où le sentiment amoureux qui s'adresse au mot « amour ». « D'ailleurs Marie dira I love you, mais à qui elle disait ça, elle ne le savait pas... »

L'écriture de Kaplan, lisière entre le récit et le poétique, est observation et recherche d'une voie qui saurait accueillir un infini, un infini ouvert sur l'intimité d'un sujet. Pas la vie intime, l'intimité. Dans *Le Psychanalyste*, le personnage est un sujet qui existe dans le langage, c'est-à-dire qu'il vit désemparé dans sa connaissance particulière d'une existence qui pourrait être considérée comme aliénée : « Saisir l'extrême, penser la mort, penser le meurtre, dans les mots mêmes du détail, de l'intime. » Tout se distingue du récit au sens traditionnel : histoire, évolution des personnages et développement de l'intrigue. Rien de ça chez Kaplan : « [...] on retrouve le questionnement comme une façon d'être au monde ou de saisir et de vivre le monde comme étonnement, surprise, rencontre. Et commencement. » En fait, le monde n'existe que s'il y a les mots pour le nommer et lui donner l'espace du vivant, comme si la langue dans la langue servait à la fois de point d'appui et de piste d'envol.

Écriture en contrepoint donc, qui propose dans une harmonique désaccordée un récit à plusieurs lectures pour mieux exposer le réel, qui est le réel du regard. Le regard est, en quelque sorte, le réel des mots et, c'est tout autant le regard du lecteur et de la narratrice sur les personnages que celui que la narratrice fait se poser respectivement les uns sur les autres qui est important. S'il faut faire confiance à l'autre et avoir

aussi confiance dans les mots, et dans ses mots à soi comme en ceux de l'autre, le regard devient une boucle, un lien fondamental entre les personnages. Parfois, un texte se termine sur un personnage secondaire, lequel devient un personnage important sans qu'il y ait explication ni psychologie. Comme si on ne pouvait abandonner les personnages, qu'ils ne pouvaient être « loneliness », tous liés et reliés, prêts à mettre le réel en crise sans pour autant vivre un moment de crise.

Penser la rencontre avec l'autre

La littérature est une forme particulière de pensée qui témoigne du réel comme du rapport au réel. Kaplan y fait d'ailleurs amplement allusion dans *Les outils*. Il y est même question de ce jeune adolescent canadien, on s'en souviendra, qui, dans un texte scolaire, mais littéraire, faisait sauter son école. Chose certaine, la fiction, chez Kaplan, n'est ni idéalisée, ni symbiotique, ni témoignage ou récit de vie, ce qui n'empêche nullement le lecteur d'être bouleversé par son écriture et par ce dont elle parle, puisque le regard qu'elle pose sur le monde tient de l'émotion, une émotion liée à la tentative d'essayer de cerner cette émotion.

Dans son essai, elle réfléchit à partir de l'écriture, du fait et du geste d'écrire sans pour autant définir ou cloisonner la fiction. Elle porte sur le monde un regard singulier et personnel, complice d'une grande intimité avec les mots. Comme elle anime aussi des ateliers d'écriture, elle évoque plusieurs avenues possibles de réflexions. Elle vit son écriture avec les autres écrivains. Je pense qu'on pourrait le dire de la manière suivante : elle écrit avec les autres, et même si le travail d'écrivain est solitaire, elle le présente comme une rencontre, non seulement possible, mais essentielle et inévitable. Elle est dans la communauté, et c'est en ce sens qu'on peut dire d'elle qu'elle est une écrivaine engagée. Son écriture vit dans un monde et à son rythme : elle n'existe pas en retrait.

Leslie Kaplan définit les limites du récit dans ses propres récits, limites d'une géographie du poétique dans le sens où, lorsqu'on lit de la poésie, il nous est presque impossible de ne pas faire du poème un récit, et vice-versa. La phrase se rompt et advient, en quelque sorte, dans une musicalité du sens. Le mot est un don et il se donne ainsi, mais encore faut-il qu'il puisse être reçu, non pas recevable, mais bien reçu. Nous ne sommes pas en présence d'une œuvre bavarde, loin de là. Il s'agit plutôt d'une œuvre qui ne tue personne, qu'il soit lecteur ou écrivain, mais qui le convie à être en devenir. Cette écriture se construit en dehors des savoirs qui annulent l'autre, savoirs qui anéantissent et détruisent ou font que l'on se sent mauvais lecteur. Ici, le lecteur est un être libre. Ce n'est pas une œuvre facile, d'autant moins qu'elle est polysémique, polyphonique et inclassable. Les livres de Kaplan participent à la communauté

des livres : la lire, c'est aussi lire un « oui » qui ne se sépare pas du « non », qui donne à la parole un sens, « une ombre au nom » (comme l'écrivit Montrelay) et un lieu qui se pense grâce aux mots qui se transmettent dans la joie. Car il y a beaucoup de joie dans ses livres, une joie qui ressemble à un ravissement et à la jouissance dont parle Barthes dans *Le plaisir du texte* : tout commence par la rencontre de l'intelligence et du plaisir, rencontre amoureuse avant tout. Les romans de Kaplan participent plutôt d'un renouveau, d'une renaissance, d'une réécriture du nouveau roman, d'une surmodernité qui n'a rien à voir avec la narration traditionnelle. Ils mettent en scène les mots, seuls véritables héros, finalement, du texte. Les choses n'existent que dites et le langage est ici tout-puissant : la parole est une manière de vivre, de voir le monde, d'agir.

Ce n'est pas une œuvre simple, ni une œuvre de vacances au bord de la mer. C'est une œuvre complexe qui aide à penser et qui fait écrire dans cette pensée concrète du langage, dans la pratique des mots, des phrases, des images ; une œuvre singulière qui oblige à reconsidérer le rapport au monde, puis à la sexualité, puisqu'il y a du sexuel ou du sexué ou encore de la sexuation, je ne sais plus, dans tout ce qu'elle écrit. Serait-il plus pertinent de parler de désir, celui-ci étant contradictoire, vivant et ample ?

C'est peut-être une écriture de la solitude, d'une solitude entaillée, cochée, incisée, entre autres, par la forme brève. Les chapitres courts, brefs et concis permettent de tout faire entrer dans le roman. La continuité ne réside pas dans la phrase-fleuve, mais dans les livres car « un livre c'est un objet qui circule, léger, c'est un parmi beaucoup, pas une prophétie, une parole totale, ni dogme ni croyance [...] ». Le livre met « en rapport deux sujets, un par un, comme toujours dans l'art » et « l'art c'est l'exception (disait Jean-Luc Godard), ce qui ne veut pas dire que ce soit le fait d'une élite, mais que c'est le fait d'un sujet, pas d'une masse, » un livre est « un équilibre, qui tient compte du passé, qui fait toujours d'une façon ou d'une autre le point dans le moment de la vie, qui vient toujours dans un après-coup, et qui en même temps est toujours là "depuis maintenant" actuel et au présent léger ».

Le réel peut toujours nous tomber dessus, ou le sol s'effondrer sous nos pieds. On ne comprend le monde que par bribes et les personnages littéraires mettent en relation ces bribes, ces détails, tout en continuant à se questionner sur le monde, questions qui deviennent ensuite les nôtres et qui nous aident à comprendre que le rapport au monde passe par le monde, lui-même incompréhensible souvent, et encore plus souvent contradictoire. Dans l'errance, la pensée devient un événement. Dans l'errance y a-t-il une question plus importante que celle de savoir qui est ce « je », puisqu'il ne sait où il va ?

DANIELLE FOURNIER