

Minimalisme et musicalisme : le cas de Christian Gailly

Isabelle Dangy

Nous nous proposons d'examiner ici deux romans de Christian Gailly, *L'Air* (1991) et *La Passion de martin Fissel-Brandt* (1998), en promenant sur eux l'éclairage vacillant du mot minimalisme, afin d'éprouver sans doute la pertinence de cette étiquette, et plus encore dans le but de localiser, au confluent du minimum et du maximum, un musicalisme propre à cet auteur.

Plusieurs romans de Gailly portent des titres affichant un goût pour le laconisme ou l'abréviation (*K. 622*) voire pour le monosyllabe ou la série monosyllabique (*Dring*, *Be-bop*, ou, plus récemment, *Un soir au club*). Avec *La passion de Martin Fissel-Brandt* l'écrivain semble rompre cette habitude, non seulement parce que ce titre plus long introduit un prénom compact tirant en remorque un nom double, non seulement parce que le rythme ternaire joue sur l'alternance de cellules brèves et longues, mais aussi parce que sémantiquement il pèse plus lourd : la passion, ce n'est pas rien, qu'on l'entende dans son acception psychologique ou dans son acception biblique, musicale et pascal. Ce titre annoncerait-il un renoncement à certaines recherches antérieures de Gailly ? D'emblée la formule mise en exergue apporte un démenti à cette fugace hypothèse :

Le faut-il ?
Il le faut.
Beethoven¹

D'une part en effet elle renoue avec le dépouillement monosyllabique, d'autre part la référence beethovenienne – deuxième occurrence musicale du texte, explicite cette fois -- la leste de la gravité inhérente aux thèmes de la douleur et de l'inéluctable. C'est donc bien l'alliance d'une formulation laconique et d'une visée dramatique et lyrique qui continue de définir dans ce roman la densité minimaliste propre à Christian Gailly.

Par minimalisme, nous entendrons, à la suite de Fieke Schoots², non pas une ligne théorique rigoureusement définie mais un ensemble un peu flottant de traits littéraires partagés par un certain nombre d'écrivains contemporains : esthétique de la brièveté, ambiguïté énonciative, écriture fragmentaire, retour à la narrativité non dénuée d'un regard ironique porté sur les codes romanesques, structures itératives... Ces choix formels se retrouvent tous, plus ou moins affirmés, chez Gailly. Il en va de même pour certains contenus thématiques tels que la description de la banalité, mais il est loin d'être évident en revanche que l'exhibition de la futilité, de la superficialité ou de l'impassibilité relevée parfois chez Redonnet, Toussaint, Echenoz ou Deville soit ici concernée. La voie littéraire empruntée par Gailly ne saurait constituer qu'un cheminement parmi d'autres, sensiblement différents, au sein de la constellation minimaliste³.

Enjeux de la dislocation

L'incipit de *La Passion de Martin Fissel-Brandt*, que nous assimilerons aux quatre premiers chapitres parce qu'ils forment un segment distinct où l'on reconnaît aisément la fonction traditionnelle d'embranchement narratif, donne à voir l'essentiel de cette quête au travers de deux traits récurrents. Le premier est de nature stylistique et correspond à un certain type d'éclatement formel. Le second concerne la mise en scène du détail et de l'insignifiance, ainsi que la refonte du sens qui en résulte.

¹ Christian Gailly, *La Passion de Martin Fissel-Brandt*, Minuit, 1998, p. 7.

² Fieke Schoots, *Passer en douce à la douane : L'écriture minimaliste de Minuit*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, p.49-59.

³ Ce terme, à notre connaissance, n'a du reste jamais été revendiqué par l'auteur.

La première constatation qui s'impose à la lecture de cet ensemble est qu'il est constitué de modules de petite taille. Chacun des trois premiers chapitres compte deux pages, le quatrième un peu plus d'une page. Les paragraphes se limitent pour la plupart à quatre ou cinq lignes, le plus développé atteint douze lignes. La phrase y est courte, la syntaxe décomposée à l'extrême. L'énoncé se réduit souvent à un lexème : « Le rouge-gorge est beau. Impertinent. Élégant. Raffiné.⁴ » La subordination, sans être totalement absente, apparaît rarement et dépasse plus rarement encore un niveau sommaire. L'unité la plus complexe, en ces quatre chapitres, est encore bien loin de la période cicéronienne : « Il va être attiré par une source de lumière, la plus vive, va la prendre pour le ciel, et, comme tout est fermé, toutes les fenêtres, j'imagine ce qui va lui arriver⁵. » En outre le recours à la tournure elliptique découd volontiers l'organisation syntaxique par effacement d'une partie de la phrase : « Ce n'est qu'après le départ du rouge-gorge, qui enfin s'envola.⁶ » Enfin l'évitement de la coordination, et le choix systématique du point ou de la virgule comme relais entre deux tronçons signifiants accentuent l'effet de découpage qui donne parfois au lecteur le sentiment de se trouver devant un texte en kit.

Un tel parti pris stylistique entraîne un certain nombre d'interrogations : Gailly semble privilégier simultanément, ici comme ailleurs, la recherche de l'économie et les vertus de la dislocation. Celle-ci semble parfois appliquée après coup, telle une craquelure sur une surface lisse, comme dans l'exemple suivant : « Il avait loué pour une semaine. Une vendéenne avec des volets bleus. Qu'il ouvrait chaque matin.⁷ » Séquence qui se pourrait tout aussi bien lire dans un contexte plus classique : il avait loué pour une semaine une vendéenne aux volets bleus qu'il ouvrait chaque matin. Le débitage en trois morceaux correspond-il à la volonté de mimer le surgissement de la pensée par saccades, de suggérer un rythme mental interne et heurté, imputable dans ce cas précis au personnage de Martin Fissel-Brandt mais généralisable, dans la mesure où l'expérience des autres protagonistes est, elle aussi, retranscrite par des procédés analogues ? La forme du récit tend-elle à rétablir ce « temps interne »⁸ que le texte semble chercher et que le personnage prête à l'oiseau lui-même, dont nul ne peut prédire à quel moment il trouvera la force de s'envoler et l'issue vers le jardin ? Ou doit-on au contraire déduire que cette fragmentation intervient a posteriori, pour émietter un texte déjà constitué, selon un protocole qui viserait à ériger la cellule minimale en objet d'art et à l'élire en tant que vecteur privilégié de l'échange qui se produit dans la lecture ?

La question reste pendante ; parfois l'austérité provient d'un renoncement, le narrateur se déclarant incapable de traduire l'expérience intérieure du personnage, parfois elle résulte d'une préférence pour la sobriété. En outre cette interrogation en tire au moins une autre dans son sillage : si tel est le choix de l'écrivain, quelle est sa limite ? En effet Gailly respecte comme unités de base la phrase, la proposition (avec quelques entorses, comme on l'a vu) et le mot. Leur brièveté même les valorise : le phénomène est particulièrement sensible quand on observe les mots-phrases. Chacun d'entre eux, isolé entre deux pauses marquées par des signes de ponctuation forts, se voit gratifié d'une majuscule, emphatisé en quelque sorte, comme si l'écrivain souhaitait le faire défiler au ralenti devant le lecteur. Il est remarquable du reste que la fréquence des lettres majuscules s'accroisse notablement dans ce type d'écriture minimaliste. Le même raisonnement vaut à l'échelle des paragraphes, que leur longueur relativement faible rend comparables aux strophes d'un poème en prose, et qui acquièrent de ce fait la densité et le prix de la matière poétique, ainsi qu'à l'échelle du chapitre, parce que celui-ci retrouve ici sa valeur initiale de scansion narrative forte, souvent effacée lorsque dans un roman plus classique une durée moyenne rend l'ar-

⁴ *La passion de Martin Fissel-Brandt*, p. 9.

⁵ *ibid.*, p. 15.

⁶ *ibid.*, p. 16.

⁷ *ibid.*, p. 13.

⁸ *ibid.*, p. 7.

ticulation moins incisive. Il arrive du reste qu'un procédé d'enchaînement rompu entre deux chapitres exhibe l'étrangeté de la coupure, comme si le blanc typographique et la numérotation avaient pour mission de forcer le lecteur à isoler mentalement des fragments du récit que la continuité de l'action l'aurait spontanément conduit à relier. Ainsi le chapitre deux s'achève par la phrase « Doucement certes, mais quand il entra » tandis que le chapitre trois débute par « Le rouge-gorge affolé s'envola à la verticale »⁹, segments qu'il serait aisé de raccrocher l'un à l'autre en une même phrase. Le raccord s'effectue de lui-même dans l'esprit du lecteur, mais la séparation en deux chapitres distincts contraint à distinguer nettement le temps où Martin demeure observateur d'une situation (chapitre 2) du temps où il commence à intervenir sur le cours des événements (chapitre 3).

Cependant l'aspiration à la forme brève s'arrête là, n'attaquant ni le mot ni le signe linguistique. Gailly tronque éventuellement les phrases ou les propositions, mais ne commet pas le sacrilège consistant à écourter les mots. S'interroger sur cette abstention peut paraître saugrenu ; pourtant la question a son importance, car elle concerne la limite devant laquelle s'arrête l'élan réducteur de l'écriture minimaliste. Si le but recherché consistait uniquement à mobiliser un minimum de langage pour véhiculer un sens, il est clair que dans bien des cas quelques lettres de chaque mot suffiraient à transmettre ce dernier. L'œil du lecteur, du reste, sélectionne spontanément ces quelques lettres indispensables au cours d'une lecture cursive qui néglige la plupart des signes écrits. Et il est aisé de voir que le langage oral courant ne se prive pas d'abrèger les pièces du lexique, soit en « mangeant » les syllabes, soit en se débarrassant de la terminaison pesante de certains termes peu maniables. Or ni Gailly ni les autres écrivains de Minuit – plus timides en cela que Queneau par exemple - ne touchent à l'intégrité du mot. Pourquoi ?

Plusieurs réponses sont possibles : en premier lieu l'horizon du texte, chez Gailly comme chez d'autres auteurs de Minuit, reste celui d'une lisibilité immédiate qui serait peu compatible avec des atteintes trop prononcées aux conventions linguistiques. Un compromis doit être trouvé par l'écrivain, phrase après phrase, entre l'aspiration à éliminer le superflu, à délester le langage écrit de ses articulations pesantes ou de ses redondances communes, et le désir ou la nécessité de demeurer intelligible. A cet égard l'écriture minimaliste se montre moins aventurière que beaucoup d'explorations littéraires antérieures. La comparaison avec le monologue intérieur tel qu'il est pratiqué par Joyce témoigne de cette relative sagesse, comme on l'observe par exemple en confrontant le texte de Gailly au paragraphe suivant extrait d'*Ulysse* :

Ils regardaient. La propriété du meurtrier. Elle défilait sinistre. Volets clos, inhabité, jardin envahi. Propriété complètement foutue. Injustement condamné. L'assassinat. L'image de l'assassin dans les yeux de la victime. Les gens sont friands de lire ces choses. Tête d'homme découverte dans un jardin. Les vêtements de la femme consistaient en. La façon dont elle fut frappée. Venait de subir les derniers outrages. L'arme employée. Le meurtrier reste introuvable. Indices. Un lacet de soulier. L'exhumation ordonnée. La lumière se fera.¹⁰

Même type de phrases, nominales, elliptiques, amputées. Même débitage en unités brèves, éventuellement bornées à un mot unique. Mais chez Joyce l'histoire est à reconstruire, au prix d'un effort pour compléter et connecter, ce que souligne ironiquement dans le passage cité la dispersion d'éléments caractéristiques d'un scénario policier. Chez Gailly cet effort n'est pas nécessaire, car ni l'effacement des articulations ni le tronçonnement du texte n'occulent la continuité du sens. Non que la participation du lecteur ne soit sollicitée, mais elle l'est différemment : peut-être est-ce une écoute que l'écrivain cherche à recueillir.

En effet cette modération a également pour conséquence, parallèlement à la sacralisation du mot, une sacralisation du rythme, le signe de ponctuation intervenant

⁹ *ibid.*, p. 14-15.

¹⁰ James Joyce, *Ulysse*, Gallimard, 1929, repris en 1972, (Folio), p. 147.

alors dans la prose comme le silence en musique, régulièrement ou irrégulièrement, afin de conduire la lecture comme un exercice auditif. Enfin et surtout il s'agit de mettre en scène, par ce recours à une expression segmentée, une hésitation, une avancée constamment interrompue par des temps de suspension ou de scrupule. Le narrateur – ou bien le personnage, car le récit entretient volontairement la confusion – paraît douter de la validité de ce qu'il vient d'affirmer, et prendre le temps de réfléchir, à une autre formulation plus adéquate : « Il ne dormait pas. Peu. Mal. Deux ou trois heures par nuit.¹¹ » Ou, plus exactement, puisque ni le narrateur ni ses personnages ne parviennent du premier coup à une formulation satisfaisante, puisqu'il leur faut des essais, des retouches, le texte prend en charge ce tâtonnement et, loin de le dissimuler, le transforme en projet esthétique. Chacun des mots ou groupes de mot apparaît sur la scène, s'y attarde, entre deux signes de ponctuation, à la manière d'un instrument qu'on accorde jusqu'à ce qu'enfin résonne la note juste, ou du moins sa meilleure approximation.

Cette pratique de l'épanorthose, constante chez Gailly, ne contribue évidemment pas à l'accélération du récit, en dépit de la succession rapide des mots et des phrases. Au contraire, le procédé frôle parfois la redite : « Martin devait s'en aller. Un samedi. Arrivé un samedi, il devait repartir un samedi. Il avait loué pour une semaine.¹² » On touche en ce point au paradoxe d'une écriture qui parfois ne recherche le dépouillement que pour mieux assumer l'encombrement d'une parole empêchée. En d'autres circonstances au contraire les mots se donnent comme l'instrument d'une envolée inattendue, par exemple au cours du premier paragraphe du roman :

13 à 19 grammes. C'est ce que pèse un rouge-gorge. Etait-ce suffisant pour faire pencher la balance ? Quelle balance ? C'est une image. Un tableau. Une peinture. Une chaumière au bord d'un ruisseau.¹³

Un glissement rapide entraîne le texte en utilisant le double sens stylistique et pictural du mot image. Le cliché « pencher la balance » retrouve une nouvelle jeunesse en renouant avec la vision concrète de l'horizontale déplacée qu'un fondu-enchaîné matérialise immédiatement sous la forme du tableau penché. En dépend la rapidité de l'embrayage narratif qui fait passer de l'oiseau au support sur lequel il s'est posé un instant, un tableau accroché au mur et que son poids va déplacer de manière à libérer une lettre oubliée là par une précédente occupante, ce qui de fil en aiguille aboutira à propulser le récit à l'autre bout du monde. Ainsi donc le même procédé accumulatif provoque selon le cas des effets de piétinement ou au contraire de décollage qui constituent autant de subtiles variations de régime dans la cadence du texte.

Une impondérable gravité

En dépend également l'orientation emblématique du roman qui dès les premiers mots s'appuie sur l'image de la balance déséquilibrée : autant dire que la question du poids – celui du passé, celui des mots et du non-dit, celui des événements, etc. – organise le déroulement du roman de même qu'elle est au centre de la problématique minimaliste. « Faire pencher la balance » : cette expression inaugurale n'a rien d'anecdotique mais énonce un programme. Elle est évocatrice d'une quête de la charge minimale susceptible d'exercer une action, ce qui est bel et bien l'objet introuvable de l'exploration minimaliste. La première créature vivante à être mentionnée en cette première page est un oiseau, mais ce n'est pas sa petitesse qui se voit soulignée, c'est sa légèreté. A titre de variation sur le thème, il sera également question, de manière ponctuelle, au cours des pages suivantes, des nuages de pollen qui se détachent de la cime des pins et des miettes du petit déjeuner secouées sur la terrasse, sans parler de la poussière sous le buffet. La présence de l'impalpable s'affirme autour de l'oiseau dont le poids se situe à la limite de la perception : mesurable physi-

¹¹ *La Passion de Martin Fissel-Brandt*, p. 12.

¹² *ibid.*, p. 13.

¹³ *ibid.*, p. 9.

quement, avec la marge d'erreur qu'entraîne dans l'évaluation l'inexpérience d'un profane, il semble toutefois dans un premier temps assez négligeable pour que le rouge-gorge échappe à la contrainte de la gravité. La présence, au premier plan du récit, de cette matière presque dépourvue de poids métaphorise l'intérêt accordé à l'insignifiant dans l'inspiration romanesque. L'épisode qui fournit la substance de ces quatre premiers chapitres se range dans la catégorie des menus faits de la vie courante auxquels a priori on ne songerait pas à accorder de valeur romanesque : un passereau attiré par les restes du petit déjeuner entre fortuitement dans une maison de vacances dont la fenêtre est restée ouverte, et, désespéré par ce décor où il n'a plus de repères, se perche sur le cadre d'un tableau sous les regards d'un locataire prêt à quitter les lieux après une semaine d'occupation. Puis finit par s'échapper non sans avoir légèrement désaxé le tableau. Au vu de ce résumé il serait tentant de conclure qu'il ne se passe pas grand chose, et que de surcroît ce presque rien appartient à la banalité la plus commune, aux expériences qu'il est donné à tout un chacun de vivre sans y attacher un prix particulier. Un tel intérêt pour l'ordinaire et pour sa représentation transparente constitue du reste un trait du minimalisme tel que le définit Chénétier¹⁴, non pas certes à propos de Gailly, mais à propos des écrivains associés au minimalisme américain. Cependant on constate ici que l'incident rapporté ne se réduit pas à son apparence anodine, mais relève au contraire du maximal tant par les conséquences qu'il charrie que par la complexité de l'expérience à laquelle il correspond. A l'échelle du roman, l'infime dérangement causé par le rouge-gorge déclenche la marche du destin : la lettre égarée qu'il permet au narrateur de découvrir convoque celui-ci vers un appartement parisien qu'il a naguère fréquenté, puis, au terme d'une quête fervente, vers la femme qu'il a aimée, vers des retrouvailles semi-fabuleuses en extrême orient, et probablement vers la mort. L'engrenage des coïncidences nécessaires pour rapprocher les deux amants séparés par la culpabilité est si improbable qu'on se voit contraint d'y lire l'empreinte d'une fatalité toute puissante, ou plutôt de ressentir cette fatalité comme la figuration romanesque donnée à l'appel d'une passion amoureuse transfigurée par l'absence. Les derniers chapitres du récit, sans toutefois rompre avec l'écriture hachée dont nous avons observé les principaux effets, forment un finale où s'élèvent parallèlement les voix d'expériences souveraines qui, ailleurs, seraient aisément marquées par l'emphase : le besoin irrépressible de l'autre et le pressentiment de sa venue, la fusion romantique dans la mort, et, sur un tout autre plan, la tragédie du colonialisme, du métissage, la haine fraternelle et l'impossibilité de vivre l'histoire autrement que dans la révolte et le sang. L'amour, la jalousie, la faute, le châtement : autant de souffrances que réveille l'oiseau quasi impondérable de la première page, clairement voué de ce fait à devenir l'instrument du destin. De plus, pour en revenir aux chapitres initialement analysés, dès le récit de sa mésaventure prosaïque le rouge-gorge apparaît comme le vecteur par lequel s'exprime toute une série d'angoisses violentes projetées sur lui par le narrateur et le personnage de Martin alternativement. Rien, dans le récit de Gailly, ne justifie le reproche de superficialité adressé parfois à certains romanciers minimalistes en raison de leur propension à étouffer l'émotion sous le dandysme ou le cynisme. Au contraire la captivité temporaire de l'oiseau est dépeinte comme une tragédie minuscule, non seulement parce qu'il s'emprisonne de lui-même, mais parce que le personnage est réduit à l'impuissance face à lui, que ses efforts pour l'aider à retrouver sa liberté ne peuvent qu'aggraver les choses. En outre, à la situation exposée se superpose le souvenir angoissant d'une situation antérieure évoquée par allusions : une identification imprécise et mobile se dessine entre l'oiseau, le personnage de Martin et celui de Suzanne, mentionnée comme disparue, morte probablement. L'image d'une prison de verre dont on croit s'échapper en se précipitant contre une paroi transparente semble concerner non seulement le passereau pris au piège mais l'homme qui l'observe et reconnaît en lui quelque chose de familier :

¹⁴ Marc Chénétier, *Au delà du soupçon : la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Seuil, 1989, p. 300. Cité par Fieke Schoots.

Le rouge-gorge ne bougeait pas. Il semblait s'être naturalisé. Ses yeux ronds noirs. Deux billes d'ébène. D'un froid terrifiant, sidéral. Ciel noir d'hiver, de nuit, étoiles. Il regardait dehors. Rouge fougère sur le devant. Le reste gris canon de fusil.¹⁵

En ce passage le procédé énumératif sert un lyrisme étouffé suggérant la paralysie, la peur, l'abandon, la mort. Ailleurs la crainte de brutaliser, de violenter, de tuer, sourd des interstices du texte, mêlée à la description d'une angoisse liée à l'impossibilité de se faire comprendre, à la solitude, au retour de pensées obsédantes qui imposent à la fois leur nécessité et leur déroulement sans issue. Sujets brûlants qui révèlent bien la coexistence chez Gailly d'une écriture de l'infime et d'une passion de la démesure. C'est pourquoi l'embrigader sous la bannière du minimalisme ne saurait avoir de sens que si l'on inclut dans le réseau de significations associé à ce terme la quête d'une expression de l'extrême.

Écriture du prélèvement

Ce que ces premiers chapitres revendiquent d'emblée, c'est le droit d'opérer des sélections apparemment absurdes dans la réalité, en somme de rabattre le sens sur le détail. Martin Fissel-Brandt s'y dépeint de l'intérieur comme une sorte de Pierrot lunaire, de pantin occupé à vainement agiter les bras devant le spectacle du monde. En avançant dans le roman il conserve cette distance, cette inadaptation aux circonstances qui lui confère une sorte de génie maladroit : à tel point par exemple qu'au moment où il lui faudrait donner un ordre crucial à une équipe d'ouvriers dans la forêt tropicale il en vient à s'évanouir parce qu'on a prononcé devant lui le nom du lieu où vit désormais la femme aimée. Il ne reçoit de la réalité extérieure que les perceptions qui lui semblent signifiantes parce qu'elles sont en rapport avec l'autre histoire, celle qui se déroule en lui à la manière d'une musique intériorisée. Cette posture psychologique de dédoublement et de retrait, caractéristique du personnage, se transpose au plan esthétique en une écriture du prélèvement : le narrateur saisit, dans ce qui est supposé être l'univers extérieur, de petits fragments dispersés dont la discontinuité de surface suit en sourdine le fil caché d'une hantise. L'insignifiant n'existe pas, il est le masque de l'obsession, l'affirmation de l'inéluctable. Ainsi s'opère la jonction de l'écriture en miettes et de l'inspiration sublime. Une fois de plus c'est la musique, miroir intérieur de Martin Fissel-Brandt et support de sa mémoire, qui réfléchit cette double vocation. L'amant hésite à écouter, à la fin d'un disque de Schubert, le bref allegretto qui condense son amour perdu :

Ut mineur. Durée quatre minutes et dix-neuf secondes. Comme c'est court, pensa Martin. Comment m'y préparer ? A quoi ? A cette brièveté. Ressentir tout. Supporter tout. En si peu de temps. Ecouter tout le programme ? La sonate, la mélodie, les danses ? Cinquante minutes d'attente pour quatre minutes de. De quoi ?¹⁶

L'Art et ses trois artistes

De quoi en effet ? De cette beauté douloureuse sans doute qui traverse l'un après l'autre les romans de Gailly comme un spectre insaisissable, comme une ombre échappée de la caverne. Avec *L'Air*, antérieur de sept ans, Gailly proposait déjà le mariage de menus incidents, d'événements violents et d'une quête ardue et ardente de la beauté. Certains éléments de l'action évoquent dans ce roman les tourments ou les embarras d'un artiste aux prises avec un trou de créativité qui se prolonge. Ce texte est aussi l'occasion d'observer concurremment comment s'exercent trois formes d'expression artistique, la peinture, la musique et l'écriture : trinité qui habite non seulement *L'Air* mais d'autres œuvres encore de Gailly (presque toutes, à vrai dire) et invite à poser en termes transdisciplinaires la question du minimalisme. *L'Air* est-il le texte où s'élaborerait un credo minimaliste commun à ces trois domaines de création ?

Les relations de voisinage entretenues par les trois figures d'artistes ne sont pas toujours cordiales. La peinture est représentée par un « artiste-plasticien » en panne

¹⁵ *La Passion de Martin Fissel-Brandt*, p. 10.

¹⁶ *ibid.*, p. 60.

d'inspiration gratifié du nom assez curieux de Soti. Son épouse, Suzanne, le tarabuste pour qu'il se remette au travail, tout en jouant chaque jour au piano les deux cahiers du « Clavecin bien tempéré » de Bach, activité dans laquelle elle est constamment dérangée à son grand dépit. Quant à l'écriture, le narrateur se charge de la figurer, par le biais des choix qu'il opère à chaque ligne mais aussi au travers de commentaires ponctuels. Toutefois plusieurs glissements s'effectuent assez rapidement, qui tendent à superposer les trois instances artistiques. Ainsi on apprend que le narrateur envisage de se remettre à la musique, tandis que Soti a lui aussi appris le piano à plus de quarante ans, forçant l'admiration du narrateur, et qu'il « écrit aussi », qu'il « s'est remis à écrire depuis qu'il ne sait plus quoi peindre »¹⁷, de sorte qu'au delà des conflits ou ententes prêtés aux personnages émerge une communauté d'intention qui fait de l'Art une entité tricéphale plus qu'un trio de voix distinctes. Le narrateur en outre ne cesse de comparer les difficultés que rencontre Soti à celles qu'il éprouve lui-même face à la création, en principe pour établir telle ou telle différence, mais en réalité les divergences s'annulent régulièrement pour déboucher sur une assimilation un peu confuse, par exemple dans le passage suivant:

Ne plus savoir quoi écrire ce n'est déjà pas drôle, je n'ai d'ailleurs jamais su quoi écrire, la preuve, mais ne plus savoir quoi peindre, ça doit être terrible, j'imagine.

On peut très bien se passer de dire, moi pas mais on peut, mais se passer de voir, non, en tout cas pas moi.¹⁸

Ce qui compte est donc un même empêchement couplé avec une même nécessité, source de l'engagement artistique, au delà duquel le choix spécifique de telle ou telle discipline n'est qu'un phénomène de surface. La première conclusion qui résulte de ce parallélisme est que l'interrogation sur l'art, quel qu'il soit, sur la beauté, sur la possibilité fugitive de la créer et celle, plus évasive encore, de vivre en elle, installe au cœur de l'œuvre de Gailly une problématique que rien ne semble apparenter au minimal, au minime, au « moins », ni même à la petitesse. La « lutte contre la beauté », pour reprendre l'expression de Monique Gerwers¹⁹, met en jeu des forces puissantes qui impliquent l'écrivain à un degré extrême et agitent ses personnages au vent d'aspirations violentes et de désespoirs profonds, à tel point qu'on pourrait parler d'hyperbolisation quand il s'agit des dilemmes liés à l'art, et ce ne serait pas non plus abuser de la rhétorique que de discerner ici ou là telle allégorie de la Beauté, comme glissent furtivement dans d'autres romans de Gailly des allégories de l'amour ou de la mort. A ce stade, est-on encore dans le minimalisme ? C'est plutôt le terme opposé que semble appeler l'aspiration à la grandeur, exprimée sans boursoufflement, certes, mais en termes explicites, et soutenue sur le plan narratif par des péripéties qui cette fois encore font appel au désir, à la faute et au crime, sans craindre de juxtaposer à la mise en scène de l'infra-ordinaire les péripéties de la narration classique.

Musicalisme

Examinons ce qu'il en est de la forme donnée dans ce roman aux trois variétés d'expression artistique. L'écriture littéraire joue sur des procédés analogues à ceux qui ont été relevés à propos de *La Passion de Martin Fissel-Brandt*, poussant moins loin la déconstruction syntaxique mais insistant sur l'effet de reprise et sur la dénonciation des clichés, des viscosités de la langue toute faite. Les interventions du narrateur, souvent teintées d'une ironie amère, ont souvent pour but de définir une identification instable au peintre ou à la musicienne. Côté musique, rien, dans le traitement qui lui est réservé ne se réfère au minimalisme musical. L'œuvre qui intervient principalement dans le déroulement du récit appartient au répertoire le plus traditionnel de la musique dite classique. Ailleurs chez Gailly le récit repose sur des allusions à Beethoven, à Mozart, à Schubert, ou au jazz et notamment au be-bop, ja-

¹⁷ *L'Air*, p. 30.

¹⁸ *ibid.*

¹⁹ Monique Gerwers, « Christian Gailly ou la lutte avec la beauté », in *Jeunes auteurs de Minuit*, CRIN 27, 1994, p.117-125.

mais aux productions de John Cage ou de Steve Reich. Comme dans plusieurs autres romans, la musique est envisagée du point de vue de l'interprétation plutôt que de la composition, c'est-à-dire vécue comme une relation à l'œuvre déjà constituée (ou à son armature secrète). Le jeu de la pianiste coïncide avec une certaine gaucherie associée au travail, à l'effort : Suzanne est une pianiste amateur qui, selon son professeur, n'atteindra jamais à la perfection. C'est cela même qui rend son jeu vivant, sensible, en fait une tension vers un objectif hors d'atteinte. En cela il est comparable à l'écriture qui, elle aussi, se confond avec l'aveu d'une certaine maladresse, d'une impuissance à dire, assumée et sans doute même exhibée, caricaturée, parce que cette maladresse est la garantie d'un travail sur les pesanteurs du langage. Le Clavecin bien tempéré est d'autre part une œuvre monumentale qui se présente comme une totalité, à la fois parce qu'elle épuise les ressources de la tonalité et parce que son exécution requiert un jour entier, la matinée pour le premier cahier et l'après midi pour le second. Certes cet ensemble se compose de pièces de dimensions plus modestes séparées par des coupures, mais Suzanne exprime à plusieurs reprises la difficulté sacrilège qu'elle ressent à en interrompre arbitrairement l'exécution lorsqu'on la trouble. Ce choix semble donc s'éloigner lui aussi de toute référence minimale, en raison des proportions de l'œuvre et aussi parce que l'écriture de Bach ne refuse pas l'ornementation. Cependant dans la partition de cette œuvre comme dans l'écriture de Gailly rien n'est inessentiel. C'est pourquoi le Clavecin bien tempéré apparaît comme un modèle possible d'une écriture dont le minimalisme consiste comme on l'a vu à redéfinir l'essentiel pour s'y cantonner. Enfin cette œuvre est traitée ici comme l'exemple même d'une musique itérative : Suzanne recommence jour après jour le travail, ce qui suppose des variations minuscules et infinies ; la structure de l'œuvre joue, elle, sur la reprise d'une même forme, vingt-quatre préludes et fugues, d'autant que le second cahier redouble le projet du premier. Or la répétition forme la trame du texte de Gailly : répétitions de mots ou d'expressions entières qui résonnent entre incantation et gâtisme, scandant les étapes d'une progression laborieuse ; répétitions de scènes ou de rituels comme celui qui consiste pour Soti à monter l'escalier de son atelier en accrochant sa manche aux épines d'un rosier, ou à se déplacer dans sa maison selon des trajets dont le détail est transmis au lecteur avec une précision maniaque qui ne lui épargne aucun couloir, passage ni virage. Cette esthétique de la redite se retrouve chez d'autres écrivains parfois associés au minimalisme (Redonnet, Oster, Bernheim), signe d'un enlèvement ou plus vraisemblablement d'une assise instable dans le réel, assise qu'il incomberait au langage de refonder sans cesse.

Equilibrage pictural

Le besoin névralgique de distinguer au cours de ces trajectoires la droite de la gauche constitue un trait d'union entre écriture, peinture et musique puisque la hantise du narrateur d'orienter bilatéralement ses personnages dans leur univers quotidien trouve un écho dans le jeu pianistique qui implique main droite et main gauche, et également dans l'activité du peintre qu'une piqûre de guêpe au pouce prive momentanément de l'usage de sa main droite et force à créer de l'autre côté. L'art du peintre exprimerait-il lui aussi quelque profession de foi minimaliste ? De l'œuvre antérieure de Soti le lecteur ignore tout si ce n'est qu'il a accroché dans son atelier « une peinture verticale qui ne représente rien, rien de passionnant, ça vaut mieux, rien de rien, c'est préférable. »²⁰ Cette production a-t-elle valeur d'avertissement et de programme ? On le croirait volontiers, d'autant que la panne d'inspiration de Soti le confronte avec le vide de la toile blanche. Plus tard cependant l'artiste retrouve sa faculté créatrice : en dépit de la distance humoristique avec laquelle sa démarche est décrite, quelques aspects intéressants de sa méthode se détachent de ces pages. En premier lieu peindre un tableau suppose un protocole complexe, où l'aléatoire intervient de concert avec l'intention de l'artiste, et dont la dernière étape efface les précédentes sous une couche ultime : le tableau est un palimpseste où sont enfouis le désir, le crime, la douleur que côtoie le peintre et dont le spectacle réveille en lui des échos

²⁰ *L'Air*, p. 60.

intenses. Ainsi s'intègre dans le processus pictural une problématique de la profondeur et de l'effacement. En second lieu l'élément déclencheur, celui qui provoque le désir de peindre, est l'existence même de la couleur et des rapports de couleur, observés dans le monde : par exemple la vue de sa cheminée en feu inspire à Soti l'envie de faire quelque chose « avec ce noir-là, sans la fumée, et ce rouge-là, sans les flammes. »²¹ Mais le dessin aussi est fondamental : une guêpe agonisante, maculée de peinture bleue, cheminant sur la toile qu'elle tâche, dûment poursuivie et contrariée par la brosse du peintre, fournit le tracé initial, manière de dire que la cruauté et la mort sont inscrites dans la genèse du tableau. Pourtant, à chaque fois, l'intervention personnelle de Soti consiste en un rééquilibrage, en la suggestion d'une harmonie entre la droite et la gauche, le haut et le bas (déjà cette préoccupation à propos de ce qui fait pencher la balance...). Les antagonismes doivent se métamorphoser en complémentarités, les dissonances se résoudre pour que l'espace soit occupé de façon satisfaisante par le plein et le vide, le blanc et le noir : l'achèvement du tableau correspond à la phase où, entre des rangées de tâches parallèles explicitement comparées à des lignes de mots ou des lignes de notes, surgissent deux formes arrondies :

Cette forme blanche qui descend, semble sortir du bord et descendre, cette forme qui pend, on dirait un gros pouce blanc [...] un sac de sable blanc prêt à tomber, prêt à pulvériser les lignes, prêt à ouvrir l'abîme, un abîme qu'on ne peut pas refermer.

Cette forme noire qui avance, semble sortir du bord et avancer, cette forme noire qui avance semble se porter à la rencontre de la forme blanche, semble vouloir prévenir, retenir la chute de la forme blanche [...] ²²

Ainsi dans l'histoire de ce tableau l'élémentaire (les couleurs, la géométrie de base) joue un rôle primordial, comme si peindre renouait avec le projet ancestral d'orchestrer des forces primitives, d'incarner la forme dans la matière. Ces forces se gonflent de toute la charge pulsionnelle investie dans le tableau où du reste continuent d'affleurer des signes sexualisés. Mais le talent du peintre consiste à discipliner ces forces, à dompter leur chaos en les couplant et en les équilibrant : définition de l'art somme toute très classique, et qui emprunte à la réalité humaine, en quantité non négligeable, des élans maximaux, pour les entasser et les modeler jusqu'à leur donner une architecture simplifiée que l'on nomme, à tort peut-être, minimale.

En somme, les deux romans de Gailly envisagés ici témoignent d'une volonté relative de renouvellement formel associée à la conscience que la matière romanesque brasse un fonds immémorial. Ils sont en cela conformes aux déclarations émises par l'auteur lors de la parution plus récente d'*Un soir au club* :

Je pense que les histoires sont toutes les mêmes, qu'elles existent depuis toujours et qu'il s'agit encore une fois de ne pas se dérober, d'en donner soi-même sa propre interprétation en essayant d'en profiter pour se livrer à un travail sur la forme. De mettre en place une structure, une organisation qui ne soit pas trop banale.²³

La tentation d'outrepasser la limite du lisible en courtisant l'épure aux confins du néant est en fait soigneusement tenue en respect, tandis que l'alliance constante d'une inspiration d'envergure avec une expression resserrée et/ou égrenée démonte l'antagonisme suspect du minimalisme et du maximalisme. Que pourrait obtenir une réécriture « maximaliste » de Gailly, sinon délayer son propos et écrêter le rythme ondulatoire de son œuvre ? Non contente de renvoyer dos à dos, ironiquement, le baroque, le romantisme, le « classique »²⁴ et sans doute d'autres étiquettes, l'arithmétique de Gailly, manipulant adroitement l'addition et la soustraction, ne rend de comptes qu'au désir d'une composition synesthésique, d'un musicalisme de la déchirure.

²¹ *ibid.*, p. 41.

²² *ibid.*, p. 156.

²³ *Christian Gailly* : « Reprendre les éternelles histoires », entretien avec Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité*, 10 janvier 2002.

²⁴ Voir à ce sujet les notations dispersées à la page 16 de *L'Air*.