

**LA GENESE MARSUPIALE DE CHRISTIAN GAILLY: *DIT-IL***

**Elin Beate Tobiassen**

Dans son recueil d'essais intitulé *En lisant, en écrivant*, Julien Gracq utilise une particularité génésiaque des marsupiaux<sup>1</sup> de manière métaphorique, pour souligner que les écrivains, dès leurs débuts publics, n'ont pas tous encore trouvé leur style, leur expression propre, leur forme. Un grand nombre d'auteurs débutent selon lui alors qu'ils sont loin d'avoir atteint leur maturité artistique. Leur(s) première(s) œuvre(s) exhibe(nt) un processus de recherche, disant et montrant la genèse lente d'une forme distincte, inscrivant en elle(s) le parcours d'une gestation créatrice souvent difficile et laborieuse :

On ne connaît pratiquement pas de peintres qui naissent à leur art déjà armés de pied en cap de leur technique personnelle, maîtres de leur palette, de leur touche, de leurs empâtements, de leurs glacis. Tous semblent avoir acquis progressivement, lentement, à la vue même du public, leur métier, et ce qui constitue leur signature. La littérature, parce que l'écriture et la rédaction sont les fondements de l'institution scolaire, révèle un tout autre tableau : nombre d'écrivains, dès leur premier livre, écrivent déjà comme ils écriront toute leur vie. C'est dans leurs travaux et leurs essais d'écoliers, de lycéens, puis d'étudiants qu'il faudrait chercher la maturation progressive, restée privée, qui les a mis dès leurs débuts publics en possession d'un instrument achevé. Mais il existe aussi toute une catégorie d'écrivains, non forcément inférieurs, qui voient le jour du public encore immatures, et dont la formation, parfois assez longuement, se parachève sous les yeux mêmes des lecteurs, comme se termine à l'air libre et dans la poche ventrale la gestation des marsupiaux.<sup>2</sup>

Comme exemples de cette catégorie d'écrivains, Gracq cite des auteurs comme Chateaubriand, Rimbaud et Proust. Dans le contexte de la littérature française contemporaine, nombre d'écrivains pourraient venir figurer sur cette liste. Je

---

<sup>1</sup> Le marsupial présente une caractéristique physiologique originale, son développement embryonnaire peu avancé à la naissance s'achevant dans une cavité incubatrice ventrale qui renferme les mamelles.

<sup>2</sup> Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Paris, Editions José Corti, 1980, p. 1.

voudrais me concentrer ici sur un seul nom et un seul texte, en procédant à l'analyse de la toute première œuvre de Christian Gailly intitulé *Dit-il*.

Les rares études à ce jour consacrées à ce livre, publié aux Editions de Minuit en 1987, le considèrent assez exclusivement au regard d'une œuvre mature qui, aujourd'hui, est constituée comme telle. Vu sous cet angle, *Dit-il* amorce l'accession de Christian Gailly à l'écriture romanesque : c'est dans ce texte que s'ébauche la figure d'un narrateur, notamment à travers la reprise incessante de l'incise « dit-il » permettant de déverrouiller l'écriture de la troisième personne ; que se constitue tout un réservoir thématique à travers des motifs fréquemment repris dans les textes ultérieurs ; qu'on assiste enfin à la genèse de futures pratiques littéraires typiques de l'auteur telles que l'usage rythmique des onomatopées et le dialogue des sourds.<sup>3</sup>

Pour ma part, sans me détacher complètement de cette optique encore insuffisamment éclairée de la postériorité mettant *Dit-il* en rapport avec la totalité de la production littéraire de l'auteur, je voudrais considérer avant tout le texte en question de façon isolée, au présent. Mon but est de mieux faire ressortir la situation d'écriture qui caractérise la première œuvre de Christian Gailly, à travers l'écriture de cette situation telle qu'elle se présente dans le texte même. *Dit-il* est en effet un de ces ouvrages où la difficulté d'écrire se fait objet d'écriture, le texte exposant sans cesse, au fil des pages, le pénible état dans lequel se trouve l'écrivain « pas assez mûr »<sup>4</sup>, perdant sa bataille quotidienne avec la production littéraire. L'un des traits originaux de ce roman, comme bien d'autres romans modernes<sup>5</sup>, est ainsi la présence explicite de l'écrivain mise en abyme, le narrateur de l'œuvre portant un nom et un prénom identiques à ceux portés par son auteur réel même. Dans mon analyse, je m'attacherai à cerner les questions et les enjeux avec lesquels cette figure de l'auteur abymé se débat.

Au sein de l'étude, il s'agira également de rendre compte de quelques lignes directrices qui caractérisent la littérature française contemporaine dans son ensemble, tels que le retour du récit et du sujet, le recul de l'écriture expérimentale, dont l'ouvrage en question est le reflet. Subordonnant le particulier au

---

<sup>3</sup> Cf. en particulier Isabelle Dangy, « *Dit-il*: Christian Gailly, *opus* un ou comment soulager l'informe », conférence prononcée à l'occasion du colloque *Les premiers romans dans le second demi-siècle*, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, du 10 au 11 octobre 2003. Actes à paraître.

<sup>4</sup> *Dit-il*, Paris, Editions de Minuit, 1987, p. 16.

<sup>5</sup> Se référer à mon ouvrage *Vers l'instant. Lecture de Portrait d'un inconnu de Nathalie Sarraute*, Peter Lang, Publications Universitaires Européennes, Berlin, Oxford, New York, coll. « Langue et littérature françaises », 2003.

général, la partie au tout, je n'aborderai donc pas l'œuvre en ignorant le contexte littéraire dans lequel elle s'inscrit<sup>6</sup>, prenant au contraire le soin de montrer comment un certain nombre de questions posées dans *Dit-il* rejoignent des interrogations relatives à de vastes pans de la prose contemporaine française.

En hommage à Karin Holter qui, à travers son étude consacrée aux ouvertures romanesques de Claude Simon<sup>7</sup>, a donné l'impulsion décisive à mon travail, je prendrai comme point de départ et repère permanent de mon analyse l'*incipit* du texte – délimité en l'occurrence à son premier chapitre –, espace souvent stratégique d'une œuvre nous offrant un condensé de la problématique de celle-ci vue dans son ensemble. Comme le dit Christian Gailly qui, dans *Dit-il*, souligne lui-même l'importance de cet endroit textuel, l'ouverture est une partie pour le tout qui a « tout à voir avec ce qui va suivre » (*Dit-il*, p. 88). A cette frontière inaugurale, le lecteur peut trouver les jalons nécessaires à sa propre exploration textuelle, ce lieu contenant une présentation en raccourci de ce qui, par la suite, sera développé et varié sur des centaines de pages.

### Se taire ou parler?

Dès les premiers mots du chapitre inaugural émerge comme de nulle part une voix narratrice inconnue qui nous parle à la première personne du singulier. D'emblée, ce « je » narrateur, se révélant plus loin être un homme d'âge mûr, nous confie ses impressions de claustration dues à sa propre impuissance créatrice. Nous sommes en hiver. Le narrateur, ne parvenant pas à écrire comme d'habitude, est sorti de son appartement pour se promener dans les rues de son quartier parisien. Il y rencontre un personnage, lui aussi de sexe masculin, visiblement assez démuné. Nous apprenons que ce dernier, tout comme l'écrivain, est en proie à des sensations d'enfermement qui font que, lui pareillement, est sorti de son logement, tentant pour sa part de rompre le silence en adressant la parole au premier venu. De son côté, en revanche, l'écrivain étant juste sorti se

---

<sup>6</sup> Comme le précise avec justesse Dominique Viart, l'écueil dont doit se garder la critique actuelle est précisément la tendance à la myopie, qui favorise l'étude d'un détail de la production littéraire contemporaine en oubliant les lignes de force qui la travaillent. D. Viart, « Le moment critique de la littérature: comment penser la littérature contemporaine? », in: Bruno Blanckeman et Jean-Cristophe Millois, *Le Roman français aujourd'hui: transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Editions Prétexte, 2004, p. 11.

<sup>7</sup> Karin Holter, *Tekst og virkelighet. Åpninger i Claude Simons romaner*, Oslo, Universitetsforlaget, coll. « Studia humaniora », 1, 1990.

promener quelques minutes afin, dit-il, de « se vider la tête » d'un « flot de pensées noires » (*Dit-il*, p. 9), voudrait éviter que s'installe, entre lui-même et cet homme, un échange, que s'ouvre entre eux un espace de parole. Or, c'est le contraire qui se passe, l'étranger ne tardant pas à engager une conversation sous prétexte de demander du feu pour pouvoir allumer sa cigarette.

Du feu, en effet, l'écrivain en a sur lui, en permanence, même s'il ne fume pas. Il sort donc ses allumettes de la poche intérieure de son manteau, puis gratte une allumette qu'il sort de la boîte:

Quand la flamme fut belle, je l'ai abrité dans le creux de mes mains et la lui ai offerte. J'avais le sentiment de faire boire un mourant, une bête assoiffée, sèche, presque morte de soif. Et lui-même en effet s'est penché sur l'abri de mes deux mains ouvertes, et regardait la flamme jaune comme s'il eût (*sic*) vu l'eau claire qui devait le sauver. (*Dit-il*, p. 11)

Or, ce don du feu s'avère rapidement néfaste. L'inconnu, dès sa première bouffée de cigarette, commence à tousser, respirant de plus en plus mal, chancelant, puis tombant, gisant enfin par terre dans un état mortel, « sa bouche ouverte d'une définitive mutité », état qui, pour l'écrivain l'observant, est synonyme de délivrance : « En voilà un qui maintenant est tranquille », pense-t-il en regardant le cadavre irrémédiablement privé de l'usage de la parole (*Dit-il*, p. 14).

Cette rencontre initiale entre l'écrivain et l'inconnu dont je viens d'esquisser les grandes lignes me paraît mettre en présence l'écrivain et son double, selon un principe du dédoublement qui, de façon assez systématique, est repris dans l'ensemble du livre au moment où deux personnages, de préférence masculins, se trouvent l'un en face de l'autre. *Dit-il* est en effet un texte où l'écrivain se peint sans cesse en miroir, l'auteur réel se dédoublant tout d'abord avec son homonyme fictif, puis ce dernier se reproduisant comme par scissiparité avec nombre de personnages peuplant son univers littéraire, l'œuvre créant ainsi des unités dynamiques destinées à entrer en corrélation étroite les unes avec les autres. Par dédoublement j'entends ici la manière dont un certain nombre de personnages que l'écrivain fictif rencontre au fil du texte apparaissent bien souvent comme de pures extensions de lui-même, c'est-à-dire comme des instances réfléchissant l'état créateur dans lequel lui-même se trouve. Dans la scène inaugurale qui m'occupe, le dédoublement de l'écrivain et de l'inconnu rencontré fortuitement lors d'une promenade à pied représente dans cette optique un « premier accord » qui résume en raccourci la totalité du texte qui va

suivre, dans le sens où cette ouverture nous décrit la situation d'écriture qui sera celle dans laquelle se trouvera l'écrivain dans l'ensemble du livre. Posant le problème fondamental du rapport de cet écrivain à son matériau même, la langue, la rencontre avec l'inconnu met en évidence le conflit entre, d'une part, l'attrait du silence total, du mutisme, et, de l'autre, la séduction de la parole. L'*incipit* du texte fait en d'autres mots ressortir la double fascination de l'écrivain, l'une vers la non-parole, l'autre vers la beauté du verbe.

### **L'attrait du silence**

Ce qui de toute évidence l'emporte dans cette double séduction, ce tiraillement entre deux pôles opposés, c'est l'attrait du mutisme: l'écrivain fictif *fuit* l'espace de la parole – il se dérobe à son bureau, à son travail, tente d'éviter l'inconnu qui voudrait dialoguer avec lui ... – et regarde avec envie, à la fin de l'*incipit*, les lèvres définitivement scellées de l'étranger, observation par le biais de laquelle il exprime très clairement sa tentation d'abdication totale.

Quatre facteurs principaux, qui en représentent les causes entremêlées, interviennent dans ce silence qui attire l'écrivain fictif de *Dit-il*. Un premier élément concerne le sentiment profond, chez cet artiste en herbe, de l'inutilité totale de sa propre contribution à la littérature. Les difficultés qu'il rencontre d'écrire encore et malgré les énormes quantités de pages noircies avant lui, sont donc manifestes: « Des milliers de livres, alors un de plus, un de moins, pourquoi écrire? », se demande-t-il (*Dit-il*, p. 58). En second lieu, l'écrivain fictif souffre de sa condition humaine, en particulier de l'expérience universelle de la mort qui l'obsède et le travaille constamment. Rompre le silence, sortir de sa monomanie obsessionnelle, s'ouvrir à la parole, à l'écriture, ce serait en conséquence soulever le couvercle d'une sorte de boîte de Pandore d'où s'échappent immédiatement les maux dont souffrent les hommes. C'est ce qui se passe, sous une forme métaphorique à peine voilée, lorsque l'écrivain ouvre la boîte d'allumettes dans l'*incipit* du texte, ouverture fatale d'un récipient qu'il aurait fallu garder clos. Le geste donateur de l'artiste inspire de la peur, et c'est pourquoi l'écrivain préfère se taire, ramassant sous l'interdit du couvercle, du *celé*, ce malheur maléfique qu'il renferme. L'écrivain en herbe de *Dit-il* est ainsi quelqu'un qui délibérément *n'accomplit pas* l'acte donateur, c'est-à-dire l'acte de la parole. Au lieu de s'exprimer, il préfère se trouver constamment en position d'observateur, son regard se contentant de se poser sur les choses, les êtres, comme sur cette jeune femme qui tous les matins passe devant sa fenêtre:

« Je [...] ne donne rien [...]. C'est la rue qui donne tout, la rue qui, chaque matin, vers neuf heures, me donne à voir une élégante, qui passe, et qui, chaque fois qu'elle passe, regarde de mon côté, et peut-être voit ma tête, ma tête qui, chaque matin, la regarde passer » (*Dit-il*, p. 29).

A cette raison, où le silence contient ce que l'écrivain ne veut ou n'ose dire, s'ajoute un troisième facteur relatif à l'insuffisance du langage. Comment exprimer littérairement l'idée de la mort, de la souffrance, en contournant les banalités, les clichés, les platitudes, la rengaine toute faite du chagrin et du deuil que l'écrivain entend incessamment autour de lui? Comment traduire dans une œuvre d'art ce qu'il nomme « la langue du malheur »? (*Dit-il*, p. 66). Les moyens linguistiques disponibles sont inadéquats à énoncer ce que l'écrivain cherche à dire: les outils de la communication lui manquent, les mots étant devenus tellement usés qu'ils se sont rendus inutilisables aux yeux de cet écrivain réfléchissant souvent à la question « de l'épuisement [...] des mots qui recouvrent les choses » (*Dit-il*, p. 78). *Dit-il* met ainsi en évidence un désespoir de la langue incapable de *dire*. Ne parvenant pas à établir une connexion entre sa matière créatrice et celle des moyens d'expression, n'arrivant pas à donner une forme à ce qu'il aurait voulu exprimer, l'écrivain cherche refuge dans la fuite, le silence. C'est là une conception tragique du langage, imprégnée du sentiment que les paroles dites et les mots écrits sont dans leurs essences *vides*, que nous trouvons également chez Kafka, Joyce et Beckett, ce dernier étant cité en épigraphe au tout début du texte.

Enfin, la quatrième raison, à mon sens la plus importante, du silence de cet écrivain se rapporte à l'héritage reçu de la littérature moderniste. Cette littérature lui donne l'impression de n'avoir plus d'horizon que celui de la répétition mécanique de fonctionnements textuels désormais trop bien connus dont la potentialité de renouvellement lui paraît nulle. Comment écrire après Joyce, Blanchot, Pinget et Beckett? Comment aborder le genre romanesque après la formidable exploration des formes à laquelle s'est livrée la modernité littéraire? Ces interrogations non seulement maintiennent l'écrivain dans une situation d'étouffement continue, mais le conduisent aussi à se déprécier en permanence, la qualité de sa propre écriture lui semblant affreusement médiocre en comparaison des livres puissants, foncièrement novateurs, dont il se nourrit sans cesse.

### Pas d'autre choix que le romanesque?

Comment sortir de cette impasse? Dans quelle direction formelle se diriger à présent? Dans son œuvre ultérieure, Christian Gailly ne cherchera pas à creuser son chemin en investissant à son tour le domaine de l'écriture expérimentale ou de recherche. Il prendra au contraire assez rapidement ses distances à l'égard de celle-ci, confirmant du même coup le désintérêt général, à partir des années 1980, de ce type de production littéraire. Ce phénomène de désaffection – révélateur selon certains chercheurs d'une véritable crise de la modernité, la plus grave probablement depuis que les écrivains se sont voulus modernes puisqu'il ne s'agit plus du simple rejet de telle idée particulière du moderne, mais bien de la notion même de modernité, soudain « accusée de tous les maux imaginables »<sup>8</sup> – est celui qui de tous les changements que la littérature française connaît dans la décennie en question, du moins dans le domaine de la prose, est le moins incontesté. Les propos de Christian Gailly, publiés dans un entretien récent du journal *L'Humanité*, témoignent d'une attitude à l'égard de l'écriture expérimentale – bien souvent considérée comme épuisée – propre à de nombreux écrivains français d'aujourd'hui:

On a tout fait dans la page, dans la structure romanesque. Jusqu'à des textes qui se sont révélés parfaitement illisibles. On est arrivé à produire des livres qui n'étaient pas faits pour être lus, mais pour être construits. J'ai sous le nez le *Finnegans Wake* de Joyce: c'est pour moi [...] le type même de livre fait par un homme qui n'avait plus le souci d'être lu. Il s'agit d'un objet d'art qui existe comme tel, mais dont on ne peut pas exiger qu'il soit lisible, compréhensible. Les choses les plus audacieuses ont déjà été faites et il serait ridicule de prétendre aujourd'hui inventer quoi que ce soit dans la forme.<sup>9</sup>

Ainsi, pour Christian Gailly, l'écrivain contemporain n'a d'autre choix que de rebrousser chemin en recommençant à écrire des récits, des histoires, c'est-à-dire en s'ouvrant de nouveau à ce romanesque qui, lors des décennies formalistes et expérimentales, avait subi de si violentes attaques.

Pas d'autre choix? Vraiment? Il convient de nuancer en passant ces propos un brin catégoriques en objectant que, premièrement, les écritures de recherche ne

---

<sup>8</sup> Voir à ce sujet Jan Baetens, « Littérature expérimentale: les années 1980 », in: Frank Baert, Dominique Viart (dir.), *La Littérature française contemporaine: questions et perspectives*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993, p. 142.

<sup>9</sup> « Christian Gailly: « Reprendre les éternelles histoires » », entretien réalisé par Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité*, le 10 janvier 2002.

sont aucunement mortes et que, deuxièmement, ces pratiques littéraires fondées sur la recherche formelle jouent même un rôle important dans le paysage littéraire contemporain. Bien que la modernité, il faut bien l'avouer, soit à présent chassée du sommet des hiérarchies littéraires et culturelles au profit d'un type d'écriture beaucoup plus sage, des littératures se maintiennent en effet aujourd'hui qui soignent leur avant-garde tout en enrichissant considérablement l'espace littéraire dans lequel elles s'inscrivent.<sup>10</sup>

### **Le plaisir du récit**

La voie choisie par Christian Gailly et nombre d'autres écrivains français de nos jours est cependant celle que la critique contemporaine nomme couramment « le retour du récit » et qui, pour ce qui concerne Gailly, exclut quasiment toute expérimentation formelle. Je ne vais pas m'attarder ici sur la description générale de cette tendance, simplement rappeler que si le « romanesque », durant les près de deux décennies vouées à la recherche formelle (1960-1970), fut écarté du champ littéraire, ou tenu en marge comme une survivance de formes périmées, la remise en question des interdits théoriques des nouveaux romanciers, puis de Tel Quel, lui a permis de retrouver sur la scène littéraire, dès le début des années 1980, une certaine légitimité.<sup>11</sup> « Reprendre les éternelles histoires », comme l'exprime Gailly dans l'entretien précédemment mentionné, ne signifie pourtant nullement, il convient de le souligner, que la période contemporaine ne soit pas attentive aux attaques violentes que le « romanesque » a subi lors de l'époque formaliste. Mais il est vrai aussi qu'une partie importante de l'écriture d'aujourd'hui, malgré sa conscience de ces critiques passées, ne tente pas moins de réintroduire un certain plaisir de raconter.

Dans l'œuvre de Christian Gailly, ce bonheur de la narration est très présent. Si, dans *Dit-il*, l'écrivain encore sous l'emprise de l'héritage expérimental affirme qu'il « n'[a] pas le cœur à romancer, ni le goût, ni le talent » (*Dit-il*, p.

---

<sup>10</sup> Il suffit de mentionner ici des écrivains comme Benoît Peeters et Jean Lahougue qui, parmi d'autres, s'efforcent de prolonger l'écriture moderne en la repensant fondamentalement afin de parvenir à ce que Jan Baetens nomme une « modernité intégrale ». Cf. Jan Baetens, *op. cit.*, p. 146 et 151.

<sup>11</sup> Se référer à Jan Baetens, Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines 2, États du roman contemporain*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 1999, p. 65. Actes du Colloque de Calaceite, Fondation Noesis, 6-13 juillet 1996.



105), il accueillera petit à petit dans ses textes ces « éternelles histoires » romanesques que ses premiers écrits (*Dit-il*, K.622, *Dring*) semblent dédaigner: « [...] il faut cesser de mépriser le lieu commun romanesque. C'est une liberté que je me suis accordée peu à peu. L'espèce d'étranglement [...] des premiers textes s'est alors dissipé. La respiration est devenue plus ample, plus libre et plus heureuse [...] », dit à ce propos Christian Gailly, pour évoquer enfin ce grand « plaisir », cette « jouissance incomparable » que lui procure l'écriture du récit.<sup>12</sup>

### L'appel du beau

Au fil des textes, le poncif romanesque qu'investit avant tout Christian Gailly, en donnant sa propre version de la banalité, c'est l'histoire d'amour: souvent, une rencontre entre un homme et une femme, après une lente approche, dans une ambiance de délicatesse et de sensibilité, semble donner à l'ancien « amour courtois » de nouvelles couleurs. Il en résulte des histoires enchanteresses dotées de cette *beauté* que Christian Gailly ne cesse de rechercher, et ceci dès *Dit-il* où, souffrant notamment de l'absence d'une forme distincte, la recherche du beau est surtout d'ordre esthétique.

Aussi serait-il erroné de voir uniquement, dans ce premier texte, une œuvre de désespoir, sans perspective et sans issue. Certes, l'écrivain fictif de cet ouvrage est incapable d'écrire, ce qui le condamne à ruminer sans cesse sa douleur, le privant du choix de la créativité, de la possibilité même de produire, pour le plonger dans le maelström de ses propres sensations et de ses idées sombres. Certes, ce livre, nous l'avons vu, décrit un écrivain foncièrement impuissant se comparant à un « beau navire en cale sèche » (*Dit-il*, p. 124) dont la navigation scripturale, pour filer un peu cette métaphore maritime utilisée par l'auteur, est complètement bloquée. Mais cette situation de panne dans laquelle se trouve l'écrivain n'est pourtant pas sans espoir. Sur ce point, je voudrais de nouveau attirer l'attention vers l'*incipit* du texte, où l'écrivain fictif met en abyme son propre désir de beauté. Il y a en effet, à cette frontière inaugurale, au cœur même de l'impuissance et de la séduction du mutisme, un attrait certain du beau : à l'instar de l'inconnu rencontré fortuitement au cours d'une promenade – « bête assoiffée » qui, on s'en souvient, regarde intensément, « comme s'il eût (*sic*) vu l'eau claire qui devait le sauver », la belle flamme jaune qui brûle dans l'obscurité – l'écrivain naissant de *Dit-il* attend de la beauté le salut. Seule

---

<sup>12</sup> Entretien avec Jean-Claude Lebrun, *op. cit.*

l'expression littéraire du beau pourrait enchanter sa vie et le sauver du silence définitif.

Quant à la conception qu'il a de cette beauté dont il convoite la mise en mots, l'écrivain fictif avoue cependant sa relative ignorance. A l'inverse d'un Baudelaire, par exemple, qui tout en vouant un culte véritable à la beauté, nous dit clairement l'idée qu'il en a, l'auteur de *Dit-il* voudrait accéder à la beauté tout en n'ayant qu'une vague idée de quoi celle-ci est faite, où la puiser, comment l'exprimer: « Qu'est-ce que la beauté, comment est-elle, d'où vient-elle? », s'interroge-t-il (*Dit-il*, p. 148), pour finalement répondre qu'il en sait somme toute fort peu. Cependant, l'appel incessant du beau représente pour l'écrivain naissant un rayon alléchant, fort séduisant, continûment suspendu à son firmament mental. La beauté, autrement dit, tient une place éminente dans l'ensemble du parcours textuel, l'écrivain étant constamment tendu vers elle comme pour abreuver une soif permanente. Attentif à toutes sortes de manifestations visibles du beau au sein du monde qui l'entoure, il perçoit la beauté d'une âme qui surgit subitement, la beauté de la nature, de la femme, de l'amour, puis celle de la lumière, omniprésente dans ce texte dont le narrateur contemple bien souvent la luminosité particulière de l'automne ou bien rêve en regardant les illuminations nocturnes d'une fontaine parisienne.

De même, l'écrivain perçoit la beauté de l'œuvre d'art dans la musique classique qu'il écoute ainsi que dans la littérature qu'il lit, et c'est ici, dans ces deux formes privilégiées de l'attention que sont l'audition et la lecture, que se dessine malgré tout, petit à petit, une conception esthétique du beau. Les œuvres d'art auxquelles s'intéresse l'auteur semblent à ce sujet se répartir en vertu de deux critères: celles qui doivent leur beauté à leur état de pure perfection et celles pour lesquelles elle réside au contraire dans leur caractère non-réussi. Christian Gailly exprime cette distinction formelle en disant que l'œuvre parfaitement lisse et maîtrisée est dépourvue de vie, à l'inverse de l'œuvre présentant des points de rupture et de non-maîtrise:

La beauté pure et parfaite, c'est banal et triste à dire, est mortelle de vie, mortellement vivante, et à force sans vie [...]. Alors que le déséquilibre, dans le déséquilibre, quand je lis ou écoute une œuvre de longue haleine, littérature musicienne ou musique littéraire, quand je lis ou écoute un certain passage où j'entends, où je vois que l'écriture se met à glisser, se dérobe, pour se rompre d'elle-même, sur elle-même et pour elle-même, autre définition de la beauté, je suis proche d'elle et de lui, l'auteur, avec lui, je communie, pressens sa vie, j'entends, je vis, je lis sa vie, car c'est dans les ratés que je perçois la

vie d'une œuvre, j'en reçois la beauté charnelle, respirante (*sic*) et impure [...]. (*Dit-il*, p. 81)

Cet extrait est intéressant à plus d'un titre. Tout d'abord, il montre que l'œuvre d'art, aux yeux de Christian Gailly, doit son intérêt et sa vitalité au fait qu'elle introduit, au sein d'un bel ensemble travaillé et achevé, un élément d'incomplétude. Ensuite, on voit que ce détail ou ce défaut accidentel fait l'objet d'une fascination sélective et élective. Pourquoi donc? Premièrement, parce que ces stigmates de l'inachèvement sont des lieux de proximité mettant l'auditeur ou le lecteur en contact direct avec l'auteur et son processus de création. Comme l'exprime un chercheur à propos de Nathalie Sarraute, écrivain qui dans ses textes révèle une fascination similaire pour le détail imparfait, ces marques de l'inaccompli disent et montrent quelque chose de l'avènement de l'œuvre et plongent au cœur même du « mystère » de sa naissance.<sup>13</sup> C'est pourquoi les livres de Sarraute, à l'image du texte de Christian Gailly attiré par les « ratés » de l'œuvre d'art, mettent en évidence un attrait très fort pour un portrait inachevé aux contours fragmentaires et incertains<sup>14</sup>, une Vierge Renaissance à la ligne du bras et de l'épaule un peu molle<sup>15</sup> ou bien une sculpture primitive largement difforme.<sup>16</sup> Inversement, chez les deux écrivains nous trouvons, face à l'œuvre achevée, le sentiment que cette perfection, empreinte de fixité, de mort, ôte à l'œuvre toute trace de vie: « C'est à peine si quelques vibrations légères révèlent dans la masse inerte le passage d'un très faible courant. Tout cela manque de vie », dit le personnage d'Alain Guimier dans *Le Planétarium* en contemplant une amphore grecque, tandis que le narrateur-écrivain de *Dit-il* affirme, nous l'avons vu, que la beauté pure et parfaite entraîne la mort d'une œuvre.

### **Le « retour du sujet »**

Enfin, l'attrait du détail incomplet s'explique, dans le passage cité de *Dit-il*, par le fait que cet élément défectueux facilite une pénétration dans les plis cachés de l'écriture, permettant ainsi au destinataire de sentir non seulement la vie de

---

<sup>13</sup> Rachel Boué, *Nathalie Sarraute: la sensation en quête de parole*, Paris, Editions L'Harmattan, 1997, p. 253.

<sup>14</sup> Se référer à ce propos à mon ouvrage *Vers l'instant. Lecture de Portrait d'un inconnu de Nathalie Sarraute*, *op. cit.*

<sup>15</sup> Voir Nathalie Sarraute, *Le Planétarium, Oeuvres complètes*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996 (or. 1959 pour *Le Planétarium*).

<sup>16</sup> Cf. Nathalie Sarraute, *Vous les entendez ?* (1972), *Oeuvres complètes*, *ibid.*

l'œuvre, mais aussi d'entrer en contact avec l'intériorité profonde même de l'auteur: « [...] je suis proche d'elle et de lui, l'auteur, avec lui, je communie, pressens sa vie, j'entends, je vis, je lis sa vie [...] ». Ici s'annonce clairement l'intérêt de Christian Gailly, et plus généralement d'une partie importante de la prose française contemporaine, pour l'écriture dite « de soi ». On peut en effet constater, dans le domaine narratif d'aujourd'hui, français comme étranger d'ailleurs, une tendance marquante fréquemment nommée « le retour du sujet ».<sup>17</sup> Chronologiquement antérieure au « retour du récit », cette tendance se dessine dans le paysage littéraire dès le milieu des années 1970, avec des publications comme *Roland Barthes* de Roland Barthes et *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec (1975), suivi de près par *Fils* de Georges Perec (1977), puis, au début des années 1980, *Enfance* de Nathalie Sarraute (1983), *Le Miroir qui revient* d'Alain Robbe-Grillet et *L'Amant* de Marguerite Duras (1984). Récits de vie, récits de soi, nouvelles autobiographies, témoignages intimes, autofictions: multiples sont décidément les tentatives littéraires qui, à la suite de ces textes précurseurs, se jouent à présent sur la scène complexe du sujet. Quant à Christian Gailly, la continuation de son œuvre poursuivra cette voie. Après son premier livre, explicitement autobiographique, il diluera les éléments autobiographiques dans une matière romanesque où, même si les protagonistes ne s'appellent plus Christian Gailly comme c'était le cas dans *Dit-il*, ses livres, les uns après les autres, finissent par constituer ce qui ressemble fort à un autoportrait.

La réouverture sur une réalité et une motivation extra-littéraires s'opère toutefois dans le champ littéraire actuel sans que les écrivains abandonnent la conscience critique que leur a transmise deux décennies d'intérêt pour et d'exigence envers le travail textuel. Mon analyse de la situation de l'écriture qui caractérise *Dit-il*, à travers l'écriture de cette situation telle qu'elle se présente dans le livre même, montre que la prose française contemporaine, tout en se démarquant de la mythologie du Tout-littéraire des années formalistes ou structuralistes, n'a pourtant pas cessé d'être son propre sujet d'étude.

---

<sup>17</sup> Cf. par exemple Dominique Viart, « Ecrire au présent: L'esthétique contemporaine », in: Michel Touret et Francine Dugast-Portes, *Le Temps des Lettres: Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20<sup>e</sup> siècle ?*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2001, pp. 317-336.