
La Carte de Tendre, du *Voyage en Mylénie* de Véronique Bergen à *L'Éveil* de Line Papin

Frédéric Briot



Pour citer cet article

Frédéric Briot, « La Carte de Tendre, du *Voyage en Mylénie* de Véronique Bergen à *L'Éveil* de Line Papin », *Fabula / Les colloques*, « L'âge classique dans les fictions du XXI^e siècle », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document6177.php>, article mis en ligne le 07 Mai 2019, consulté le 09 Mai 2025

La Carte de Tendre, du *Voyage en Mylénie* de Véronique Bergen à *L'Éveil* de Line Papin

Frédéric Briot

Les longs romans du xvii^e siècle aiment à commencer abruptement, en plein cours d'une action, si bien que ces ouvertures romanesques sont le plus souvent fort énigmatiques, attisant ainsi la curiosité de la lecture. En hommage à ce siècle, nous procéderons de même : « Des lignes de chanvre monte le chant des territoires libérés. Je regagne une troublante condensation¹ ». Des lignes qui ont toutes les chances d'être des liens produisent paradoxalement une liberté qui se fait chant. La *condensation* étant le passage physique d'un état gazeux à un état liquide, ou, plus sûrement ici, à un état solide, quelle est donc cette opération qui vient faire gagner ce « je » en densité ? C'est, en un sens, tout simple : la narratrice est ici nouée par son amante, selon des techniques japonaises, d'où l'emploi à venir du mot *karada*, qui signifie le corps, et, par métonymie, en cette situation, toutes les cordes qui l'entourent selon des codes bien précis :

À l'errance de mes aiguillages victimes de sabotages, Lisa remédie, tissant sur mon corps une Carte du Tendre de son cru qui doit son relief, ses couleurs davantage à Mylène qu'à Madeleine de Scudéry. Maillage serré, superposition de la géographie du Tendre à la figure classique du *karada*, je ne m'appelle pas Galatée, mais j'obéis au quart de tour à Lisa qui me pygmalionne².

La superposition est ici particulièrement riche : une technique érotique éprouvée, que l'on peut rapidement qualifier de *bondage*, l'univers singulier produit par les chansons de Mylène Farmer, le mythe performatif d'un roi de Chypre qui croit pouvoir sculpter au lieu d'aimer, qui croit que la pierre peut remplacer la chair, et un épisode littéraire donc mondain, ou aussi bien mondain donc littéraire, du xvii^e siècle français. Cette superposition crée des *co-incidences*, des formes d'égalité entre chacun de ces niveaux, comme si chacun pouvait *épouser* les autres. À la page suivante cette coïncidence se précise, et se détaille, la métonymie *prend* :

¹ Véronique Bergen, *Voyage en Mylénie*, Bruxelles/Lormont, La Mulette/Le Bord de l'eau, 2012, p. 17. La quatrième de couverture de l'ouvrage précise l'originalité auto-fictive de celui-ci : « Si je me retrouvais en Mylène [Farmer], se retrouvait-elle en moi, éprouvait-elle le même phénomène ? Aux alentours de l'année 1989, je mis au point un test que j'appliquai des mois durant afin de déterminer si la reconnaissance était bien réciproque et pas seulement une volute opiacée sortie de mon cerveau embrumé ».

² *Ibid.*, p. 17.

La chaleur de juillet empourpre ses joues, ses doigts se glissent dans mon sexe, ses lèvres dévorent les villages de ma Carte du Tendre, mordillant Billet-galant, avalant Billet-doux. Le chemin du jadis s'ouvre, la torsion que Lisa impose à mes hanches dévisse le temps. Une chanson de Mylène se diffuse en nappes diabolos menthe *Eh, oh, ce matin Y'a Chloé qui s'est noyée dans l'eau du ruisseau J'ai vu ses cheveux flotter Là-bas sous les chênes On aurait dit une fontaine Quand Chloé a crié Quand sa p'tite tête a cogné*³.

Chloé se noie, et ses cheveux deviennent fontaine, la narratrice jouit, et son corps encordé devient le paysage de Tendre. Pourquoi donc débiter ainsi par cette présence bien improbable de l'œuvre de Madeleine de Scudéry dans un univers où on ne l'aurait pas attendu avec de tels honneurs ? La réponse coule de la même source : pour cet improbable même. C'est alors le temps qui, comme les hanches, se dévisse.

Cet extrait de l'autrice belge Véronique Bergen a en effet pour première vertu de venir nous rappeler quelques évidences. Issue du roman *Clélie, histoire romaine*, de Madeleine de Scudéry⁴, la Carte de Tendre poursuit jusqu'à nous une existence certes discrète mais persistante, dans toute une série de domaines, visuels et/ou textuels, en s'étant même comme figée en un syntagme⁵. Cette *survivance*⁶ est en soi surprenante : il y aurait là comme une *aura* singulière de ce seul élément d'un roman par ailleurs largement oublié, et partant vraisemblablement bien incompris⁷. Il s'agirait d'un *analogon* à l'envers, au sens sartrien du terme :

J'ai expliqué ailleurs comment l'imagination s'empare d'objets présents pour viser à travers eux des absents et comment l'acte imaginaire produit d'un même mouvement une « présentification » de l'absence et une « absentification du présent » ; j'ai nommé analogon un être présent en proie à une absence⁸.

On se bornera ici à la question de la présence, cette présence – comme inopinée ou incongrue – de la Carte.

³ *Ibid.*, p. 18. La chanson « Chloé » est extraite de l'album *Cendres de lune*, paru en 1986.

⁴ Les dix volumes de ce long roman paraissent entre 1654 et 1660. La Carte de Tendre se trouve dans le premier volume. Delphine Denis en a fourni en 2006 une fort précieuse édition, condensée bien évidemment, mais bien utile (Paris, Gallimard, « Folio »). L'épisode de la Carte de Tendre s'y trouve aux pages 87-99.

⁵ On n'en finirait pas d'énumérer toutes les occurrences les plus contemporaines que l'on peut trouver : tous les domaines *a priori* sont potentiellement concernés, jusqu'au rugby par exemple (l'hebdomadaire *Midi olympique*, ou pour ses lecteurs réguliers *Midol*, y recourt ainsi au moins une à deux fois par an).

⁶ Cette notion, *Nachleben* en allemand, élaborée dans les travaux d'Aby Warburg, innerve notamment toute l'œuvre de Georges Didi-Huberman, notamment sa trilogie consacrée à la nymphe, publiée chez Gallimard dans la collection « Art et artistes » : *Ninfa moderna : essai sur le drapé tombé* (2002), *Ninfa fluida : essai sur le drapé-désir* (2015), *Ninfa profunda : essai sur le drapé-tourmente* (2017).

⁷ On pourra trouver sur ce type de problématique, et les multiples interrogations qu'elle peut susciter, de fort stimulantes et utiles mises au point dans « Sauver le passé » de Patrick Boucheron, préface à Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, Paris, Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque Payot-Philosophie », 2013, p. 7-50.

⁸ Jean-Paul Sartre, *Saint Genet : comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p. 321.

La Carte est issue du roman *Clélie*, avons-nous écrit : *échappée* serait peut-être plus juste. Comme on le voit en effet dans cet extrait, l'emploi de la Carte par Véronique Bergen ne se soucie ni du respect d'un sens originel (celui qu'on pourrait trouver dans le roman *Clélie*, par exemple) ni de la version qu'en donne ou en a donnée la *doxa* critique, ni de la simple contemplation de l'image⁹. Si de manière générale les représentations de l'âge classique dans les fictions s'appuient ou peuvent s'appuyer sur des connaissances directes des textes, des lectures personnelles comme l'on dit d'une manière au fond pas si bizarre que cela¹⁰, en revanche pour ce qui est de notre Carte, pour diverses raisons, la connaissance en est presque à coup sûr de seconde main : cela n'est en rien gênant en soi, bien au contraire, du point de vue de la réflexion critique¹¹, mais ce doit être le point de départ de la réflexion : la question de la fidélité à une origine étant évacuée, c'est la forme que prend cette infidélité qui fera sens. La même remarque s'applique aussi bien à la conscience ou non de tels réemplois.

Deux traits stylistiques simples font foi d'une connaissance fort indirecte de cet objet : la Carte est quasiment toujours qualifiée de carte *du* tendre, et *tendre* est écrit avec une minuscule. Le sens est donné d'avance : ce serait une représentation allégorique de l'amour, et d'un amour sans le sexe (*les Terres inconnues*), d'un amour qu'on va qualifier selon les points de vue de *précieux*, *platonique*, *néo-platonicien*, *chichiteux*, *prude*, *craintif*, *répressif*... On peut simplement remarquer combien cette version courante s'éloigne de la *Clélie*. Tendre étant un pays, la Carte est toujours nommée la Carte *de* Tendre, et *Tendre* est toujours écrit avec une majuscule, ce qui est d'ailleurs, il faut le noter, le cas chez Bergen¹² ; enfin, dans les trois versions de ce pays que l'on peut trouver dans toute l'œuvre de Madeleine de Scudéry, donc avec une obstination remarquable dans le temps, la Carte sert toujours à s'interroger sur les conditions de possibilité d'une amitié raffinée, d'une amitié *tendre* entre hommes et femmes... Pas d'amour donc¹³...

⁹ On pourrait alors constater par exemple que dans l'extrait cité plus haut on est au tout début de la route de Tendre sur Estime.

¹⁰ On pourrait s'en réjouir, en considérant à quel point la parole de l'institution scolaire (au sens large du terme) fait autorité. Ou s'en inquiéter, en considérant cette fois que l'ambition affichée d'acquisition de l'autonomie intellectuelle et de la réflexion critique n'est peut-être pas même esquissée. On est bien loin de la première règle de Descartes pour bien conduire son esprit, dans la deuxième partie du *Discours de la Méthode* : « de ne recevoir aucune chose pour vraie que je ne la connusse évidemment telle ; c'est-à-dire d'éviter soigneusement la précipitation et la prévention [...] ».

¹¹ Le xviii^e siècle a ainsi deux faces : c'est un champ de pratiques, un champ (conflictuel et idéologique) discursif ; c'est aussi toute une reconstruction politique et idéologique sur laquelle le xix^e siècle aura imprimé une marque durable, institutionnelle et dans les esprits, dont nous sommes les héritiers. Il convient donc de veiller à ne pas prendre l'un pour l'autre.

¹² Pour englober tout le phénomène nous recourrons ici, comme on aura pu le remarquer, à ce simple dénominateur commun : la Carte.

¹³ On ne développera pas ici ce point, mais les erreurs d'interprétation sur le sens de la Carte, voire son incompréhension complète, sont déjà présentes dans le roman, comme *programmées* par lui.

Toujours est-il que, Carte de Tendre ou carte du tendre, ou carte de tendre, ou carte du Tendre, soit donc quatre versions différentes, cette Carte agit souvent, lorsqu'elle est nommée, comme un mot magique, un sésame vers du merveilleux. Son pouvoir de suggestion se nourrit assurément du flou qui la nimbe ; il n'empêche qu'elle superpose à, disons, la réalité *autre chose* qu'elle-même, elle l'accommode *autrement*.

Là encore l'extrait de Véronique Bergen nous est utile pour comprendre les formes possibles de ces remplois créateurs. La Carte n'est ni détournée ni copiée, il n'y a ni parodie ni pastiche, mais plutôt *transfert*, dans tous les sens du terme, soit autant de formes de glissements progressifs... Ce qui est donc imité ici n'est pas, selon une distinction bien familière à une période que l'on peut qualifier rapidement d'un avant-romantisme, un résultat, mais le geste pour l'obtenir, une manière¹⁴, une énergie qui crée¹⁵.

Si l'imitation peut ainsi être tenue pour une fonction créatrice, c'est qu'elle permet dans notre cas une transformation, une métamorphose toute particulière que le terme de *superposition* venait exprimer avec une grande clarté. Il s'agit de la transformation d'un espace qu'on dira réel – le plus souvent une ville ou un corps, ici c'est un corps – et d'une topographie imaginée (plutôt qu'imaginaire...) qui la redécoupe, qui en prélève des éléments pour les regrouper en une autre logique : une autre ville dans la ville, un autre paysage dans le paysage, un autre corps dans ce corps, une autre peau sur cette peau... Dans cette *superposition* on a les deux « en même temps » : on a un corps, et sur ce corps un autre corps, et il en va de même pour les villes. Se combinent ainsi *superposition* et *condensation*, à la fois en termes de densité et d'énergie, toujours pour citer Véronique Bergen. Il y a là souvent une forme magique, presque alchimique.

De façon générale, cette survenance de la Carte de Tendre, plus ou moins explicite comme on le verra, entre en accointance avec des phénomènes contemporains comme l'appétence croissante pour les atlas de toutes sortes et pour la métaphore de la cartographie quel que soit le domaine où on l'emploie¹⁶, et tout spécialement

¹⁴ Les mains de Lisa, l'amante de la narratrice chez Bergen, rendent finalement à leur façon bien compte de ce maniérisme...

¹⁵ C'est du reste exactement l'effet que produit la Carte dans le roman *Clélie* lui-même, et antérieurement dans le salon de Madeleine de Scudéry. Pour le roman, voir l'édition de Delphine Denis, *op. cit.*, p. 96-99, et pour ce qui est du salon, M. de Scudéry, *Les Chroniques du samedi*, éd. Alain Niderst, Delphine Denis et Myriam Dufour-Maître, Paris, H. Champion, « Sources classiques », 2002, p. 285-329.

¹⁶ Prenons au hasard deux exemples récents : Pierre Lemarchand, *Alain Bashung*, « *Fantaisie Militaire* », Rouen, Densités, « Discogonie, n° 7 », 2018, p. 22 : « Ils [Alain Bashung et son parolier Jean Fauque] font rupture avec la lisibilité des textes, pour offrir une vérité souterraine, une *cartographie* des sentiments, qui ne peuvent être dites par l'univoque » ; Clara de Coruson, dans la *Nouvelle Quinzaine Littéraire* (n° 1191, 15-30 avril 2018), chroniquant le roman *L'Agente* (POL, 2018) : « ainsi Suzanne Duval [...] *cartographie* avec justesse une jeunesse s'excusant presque de sa mélancolie tenace au fil d'appartements désertés ». À chaque fois c'est nous qui soulignons. On a ainsi le sentiment que tout film, chanson, essai, roman, exposition, fait aujourd'hui ce même et unique geste : *cartographier*.

avec cette forme particulière d'aménagement du territoire (et partant des diverses passions de l'âme) qu'on a nommée psychogéographie¹⁷. Que ce soit sous forme de dérives ou de trajets, de circulations, notre Carte opère des reconfigurations mineures, clandestines, souterraines, des exceptions...

L'intérêt de la Carte, donc, ce n'est pas une fidélité à un sens premier, c'est ce que l'on en fait – et en l'occurrence ici, c'est l'infidélité même, c'est-à-dire un acte de réappropriation, « de son cru » : il s'agit bien de retravailler la langue, voire avec la langue comme chez Bergen... autant dire être travaillé et retravaillé par la langue¹⁸...

Et c'est précisément à une telle invention que nous convie Line Papin. Il s'agit d'une auteure jeune, née en 1995 à Hanoï, et d'une jeune auteure : *L'Éveil* est son premier roman, il est paru en 2016. Il a été repris en 2018 en livre de poche, alors que paraissait son second roman *Toni*¹⁹. Pour donner une fiche technique rapide du roman, il convient de dire qu'il se déroule à Hanoï, dans un « aujourd'hui » sans autre précision, et dans un milieu d'expatrié.e.s – pour des raisons différentes, professionnelles ou plus personnelles – fort jeunes. Il s'agit d'un quatuor sentimental et narratif, un quatuor, ou bien alors quatre actualisations, quatre potentialités d'une même *situation*, au sens sartrien, celle désignée par le titre, *l'éveil*... On trouve ainsi Juliet, dix-huit ans tout juste, fille de l'ambassadeur d'Australie, qui tombe amoureuse d'un Français, serveur temporaire dans un restaurant, ledit Français (on dira Lui, car le roman ne lui donne pas de nom) cherche à oublier, donc se souvient sans cesse, de son histoire avec Laura, vingt ans, que l'on qualifiera, comme le fait le roman par deux fois, de « décousue²⁰ », et il y a pour finir Raphaël, l'ami serveur bienveillant, entre prophète et ange gardien, et peut-être un peu trop angélique, mais là on dépasse le cadre explicite du roman. On pourrait ici songer au schéma mis en lumière par Roland Barthes dans *Sur Racine* : A aime B, B aime C, et C ne peut aimer personne²¹. On espère ne pas en avoir trop divulgué pour de futurs lecteurs, avant une dernière remarque. La critique journalistique a souvent évoqué à la parution du roman le nom de Duras. Certes nous sommes au Vietnam, certes on y trouve la triangulation du désir, et certes on pourrait en retenir, selon la formule maintenant bien consacrée, qu'« aucun amour au monde ne peut tenir lieu de l'amour²² ». Mais c'est une lecture un tantinet

¹⁷ Où l'on aura reconnu une théorie chère au mouvement situationniste, articulée à la pratique de la *dérive*.

¹⁸ Pour ces questions, et bien d'autres, on renverra à Georges Kliebenstein, « Rimbaud et la "pansémie" », *Revue des Sciences Humaines*, n° 313, janvier-mars 2014, p. 45-70.

¹⁹ Les deux romans sont parus aux éditions Stock. *Toni* se déroule dans l'Allemagne contemporaine, et notamment dans un Berlin de la nuit et de la fête. Toni y est un enfant merveilleux au destin d'Icare.

²⁰ *L'Éveil*, éd. cit., p. 201 et 226.

²¹ Il faudrait alors faire de Raphaël l'équivalent du confident, pour lequel l'espace et les déplacements ne posent pas de problème, et qui posséderait le sens du possible plus que celui de l'impossible.

paresseuse. Cela ne suffit pas. *L'Éveil* n'est pas un décalque, on le verrait du reste encore mieux en lui adjoignant *Toni*.

Toujours est-il que dans les pérégrinations amoureuses, donc autant urbaines qu'érotiques, des personnages, dans leurs *dérives*, on se propose de voir le travail clandestin de la Carte, comme *éparpillée* façon puzzle, ou kaléidoscope, pour reprendre une image qui revient très souvent, comme agissant par une forme de *percolation*.

Tout comme ses personnages en effet, l'écriture y scrute la ville et y scrute les corps ; des espaces autres s'y dessinent : « Je regardais ses taches de rousseur, j'essayais de les compter. Je les comparais à des constellations, et j'y cherchais la Grande Ourse²³. » Ou encore : « – Je parle de la nuit qui gît là. (*Mon doigt contourne doucement ses yeux le long de leurs cernes tracés*). Ce lac où l'eau stagne ; noire, opaque²⁴...

Scruter devient alors *superposer* une image à une autre, une scène à une autre, un paysage à un autre, un être à un autre :

J'avais beau essayer de ne pas penser à l'autre, à Laura, elle était écrite sur son visage : chaque cerne, chaque nouvelle ride était comme des marques de Laura, des cicatrices d'elle ; et il y en avait plus tous les jours²⁵.

Sur le dos de Laura endormie, Lui voit précisément une cicatrice, celle d'une brûlure :

[...] son dos se soulève le temps d'une respiration, et avec lui cette blessure, drôlement, dans une sorte de mouvance marine, comme la chair d'un saumon. Je n'ose pas la toucher, cette blessure, et je la regarde avec tant d'attention qu'elle me semble être désormais une personne à part entière. Je la regarde intensément, elle seule ; Laura n'existe plus, c'est entre nous deux maintenant, ce saumon-cicatrice et moi, que tout se passe [...]. Je le scrute et il se tait. Je cherche dans les stries de sa chair brûlée le secret de son origine, qu'il ne veut pas me dire. J'imagine la scène de sa naissance²⁶.

Et l'on n'oubliera pas que pour le saumon, l'origine, c'est aussi la fin.

²² Marguerite Duras, *Les Petits chevaux de Tarquinia*, Paris, Gallimard, « Folio », 1973 [1953], p. 168. D'où, sans doute en écho ironique, le si évident clin d'œil, volontaire, forcément volontaire, dans *Toni*, éd. cit., p. 27 : « Et puis il est parti, bien sûr, c'est ainsi que font les marins, vers un horizon inconnu, vers Gibraltar, qui s'effacent sous l'aveugle océan, et ne reviennent plus ». On apprendra bien plus tard (p. 241) que tout cela est faux : pas de Gibraltar, pas de marin, pas de père merveilleux pour Toni...

²³ *L'Éveil*, éd. cit., p. 99. Et dans *Toni*, éd. cit., p. 219 : « Ses yeux se ferment. J'aperçois une toute petite plaque rouge, à la forme de l'Afrique, sur sa paupière droite rabattue ».

²⁴ *L'Éveil*, éd. cit., p. 150.

²⁵ *Ibid.*, p. 206. De la même manière l'entourage de Juliet cherche à voir sur elle à chacun de ses retours à l'ambassade la trace de ses rendez-vous érotiques avec Lui.

²⁶ *Ibid.*, p. 155-156.

Ce qui est vrai des corps l'est de la ville, dans son ensemble, dans ses parties, mais aussi d'elle-même comme partie d'un tout, d'un pays, d'un continent. Ainsi le lac Hoan Kiem, qui joue à Hanoï un rôle essentiel comme lieu de mémoire, et comme lieu de cristallisation de vie sociale²⁷, y compris dans l'expérience alternative et fortement contrastée du parc aquatique Công Viên Nuoc²⁸, devient simultanément un lieu de réappropriation personnelle : « [...] j'irai me promener au lac Hoan Kiem. Ça me rappellera les beaux jours²⁹ ». La ville dans son ensemble devient superposition de mémoires multiples, celle de la première rencontre érotique, survenue, celle de la deuxième, à venir et déjà là, celle de la mythologie et celles de l'étymologie :

Grandes rues, motos, leurs klaxons : on traverse l'énorme pont de fer au-dessus du fleuve, « Léthé » je pense, puis à lui, le chemin du premier jour à l'envers, on approche lentement du coin des ruelles insalubres, du mauvais quartier où les cris se font plus perçants. On ralentit pour s'y engouffrer. C'est compliqué maintenant de tourner à droite, à gauche, je regarde par la fenêtre les petites maisons en quinconce, dans l'ombre des fils électriques tendus comme des lianes de charbon, et on avance toujours, cahotant, accompagnés du bruit lourd et graveleux des roues sur le chemin de terre. Les ruelles se font trop étroites et le chauffeur s'arrête, « *Can't go more, miss* », dit-il avec un signe de la main. *Of course, of course*, puisque plus loin, mystère³⁰...

Mais surtout l'un des deux domaines, se superposant à l'autre, le recouvre et s'y substitue en un sens ; le corps alors se parcourt comme un paysage, et réciproquement :

Avec lui seul, l'homme neutre, je retrouve la douceur de l'Asie, la tendresse, la joie entière. Désormais tout se mêle en lui, le pays, la chaleur, et je ne sais plus lequel de lui ou du pays a nourri l'autre, pour moi, de son amour³¹.

Le pont de fer par exemple fait retour :

Au creux de son torse, là, les torrents de pluie chaude, les torrents d'Asie, les torrents pacifiques, les torrents du fleuve Rouge ; les ponts de fer aussi, qui sonnent, qui vibrent, qui tanguent sous les pas des buffles lourds d'air et de soleil³².

²⁷ On retrouve ce lac et sa vertu cristallisante chez Jacques Demarcq dans la section « Tonton au pays des Viêts » de *Phnom Poèmes*, Caen, NOUS, 2017, p. 97-98.

²⁸ *L'Éveil*, éd. cit., p. 112-115.

²⁹ *Ibid.*, p. 49.

³⁰ *Ibid.*, p. 40. Pour l'étymologie et la polysémie (ou pansémie plutôt), il n'est que de penser par exemple à l'emploi ici de *s'engouffrer* et de *graveleux*.

³¹ *Ibid.*, p. 63.

³² *Ibid.*, p. 64.

Ou encore :

Laura aussi est parvenue à chasser mes ombres de cobalt : elle m'a fait danser et oublier, avec sa voix, sa chaleur, ses brisures kaléidoscopiques, peut-être même davantage que le Vietnam avec les siennes. Cette fille regorgeait de plus de trésors qu'un continent entier³³.

Comme le saumon sorti de la cicatrice et devenu autonome, il y aura aussi la scène du canapé : au soir d'une fête, un canapé devient – silencieusement pour Lui – un bateau en pleine mer, c'est Lui qui devient le poisson ferré par Laura, il est comme devenu lui-même le saumon-cicatrice issu du dos de Laura, ferré par cette phrase capitale : « Ne me laisse pas seule avec mon imagination ». Et en découle le projet énoncé par Laura d'aller au bord de la mer, et de s'embarquer sur un bateau de pêcheurs. L'espace mental de l'un devient ainsi topographie réelle dans le discours de l'autre³⁴.

On constate donc la porosité et percolation des imaginaires et des métaphores. La superposition de toutes ces images disparates, mais tenaces et persistantes dans leur mode opératoire et leurs façons de circuler entre les personnages, crée ainsi un espace neutre (ni géographique, ni métaphorique), qui s'autonomise, comme le saumon, comme le bateau, comme les étoiles aussi peut-être, et les torrents, mais encore jusqu'à maintenant sous forme mouvante, kaléidoscopique, émietée, et les « miettes » sont aussi un terme qui revient très fréquemment dans le roman.

Or ces éclats, ces miettes, après ces lentes et obstinées percolations, ces superpositions qui se retournent comme un gant, viendront-elles se condenser ? Tout cela viendra-t-il prendre la forme d'une carte ? Sans doute pas celle de Tendre, mais de quoi exactement ? Poser la question, c'est forcément y apporter réponse. Dans *Toni*, tout vient se rassembler sur le corps du personnage principal : « Sur sa peau comme ça se dessine une carte de l'angoisse, avec ses pays irréguliers aux bordures multiformes³⁵ ». À cet infiniment petit de la Carte d'Angoisse répond dans *L'Éveil* un autre pays, qui recouvre le monde, et là encore ce pays, le vrai pays si l'on veut, apparaît vers la fin du roman :

J'ai achevé le tour du propriétaire de la Tristesse. J'en ai fait le tour. Oui, je me suis trop attardé déjà dans ses régions : j'en ai sondé les bois, parcouru les vallées, j'en ai gravi les monts, traversé les ruisseaux. Cinq années entières, j'ai passé dans les régions de la tristesse, au sein de ses paysages gris, plongée dans son climat pluvieux. J'ai presque tout vu de la tristesse : je suis allé à l'est, au nord, au sud, à l'ouest ; j'en ai vu les pics et les plaines ; je m'y suis baignée, je m'y suis roulée, je

³³ *Ibid.*, p. 170.

³⁴ *Ibid.*, p. 201-204.

³⁵ *Toni*, éd. cit., p. 218.

m'y suis noyée. J'ai toutessoré de la tristesse. Elle ne m'intéresse plus. Je m'en suis lassée. Elle m'a trop asséchée. À elle, je me suis donnée, entière, et elle ne m'a rien rendu. Elle m'a épuisée³⁶.

Le roman nous aura ainsi, tout au long, patiemment dessiné, sur les corps, sur la ville, une carte, la carte de Tristesse. Il l'aura tout à la fois dessinée et épuisée, comme on épuise son sujet. Il l'aura aussi épuisé, ce Pays, et cette Carte, comme on assèche : et, presque à contresens du mot, c'est cela l'éveil. L'éveil est cet épuisement, cet assèchement, cette minéralisation³⁷. L'éveil est un émiettement, l'éveil est un trajet qui fait passer d'un désert à un autre, l'éveil est poussière. Tout est là depuis le début, comme cette première nuit passée entre Juliet et Lui :

On se blottit comme ça, le long de la nuit, lui comme n'importe où, moi comme en son sein. Cette nuit-là j'ai rêvé – j'avais la tête dedans – j'ai rêvé des déserts. Je ne l'ai plus quitté, naturellement, après ça... On ne peut plus partir, tu comprends, après avoir humé le sable et l'avoir entendu couler³⁸.

Et voici la fin du roman :

Évaporée ! Du vent ; son corps n'existe plus ; n'existe plus. Qu'est-ce que ça veut dire ? Du vent le long des déserts, des grains de sable souffletés, soulevés, sans rien, et trois étoiles qui se décrochent l'une après l'autre et me tombent chacune dessus : l'une sur l'épaule, l'autre piquée contre mon torse, la troisième plantée dans mon pied. Trois étoiles qui se décrochent et que je ramasse et mets dans ma poche pour les trimballer le long de ces déserts balayés où les chameaux ploient sous le poids de la sécheresse, genoux cassés, tête à terre, langue sèche contre le sable, bosse à terre, leurs tapis persans doucement glissés, tombés, par-dessus bord, et les bibelots qu'ils transportent éparpillés le long des étendues ensablées. Un à un, les chameaux qui se cassent les pattes et tombent ; une à une, les étoiles qui se décrochent ; ce décor qui se défait ; rien ; ce désert qui s'accroît ; rien³⁹.

D'un désert l'autre...

Des miettes d'étoiles, à propos d'un corps que l'on préférerait incinéré à enterré⁴⁰, aux étoiles chues.

Qu'avons-nous donc constaté ?

³⁶ *L'Éveil*, éd. cit., p. 238. Il semble bien difficile de ne pas entendre ici en écho la chanson de Valérie Lagrange, « Faut plus me la faire », dans l'album intitulé *Valérie Lagrange* (1980).

³⁷ Il y aurait dans le roman tout un fil bachelardien à tirer entre le sec et l'humide, le minéral et le liquide.

³⁸ *Ibid.*, p. 28.

³⁹ *Ibid.*, p. 251-252.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 243 : « On l'éparpillera comme des miettes d'étoiles » (c'est nous qui soulignons). Les miettes sont fortement associées au personnage de Laura, inventant par exemple une chanson qui dit, et l'on ne s'en étonnera même pas : « Elle jette les miettes de son corps, / En continu, vigoureusement [...] / Elle jette tout, jambes écartées, / Sa chair, ses joues, sa vulve, ses hanches, / Son ventre, ses mains, son cœur brisé » (*ibid.*, p. 96).

Le roman pratique des opérations cartographiques : il y a toute une psychogéographie de Hanoï, et qui n'est pas la même pour Juliet, Laura ou Lui ; sur les corps se dessinent des cartes, des pays – dans lesquels on entre. Dans *Toni* il y a aussi un personnage capable de *rentrer* dans des photographies et de s'y promener. Comme les cordes autour de la narratrice-amante chez Véronique Bergen, dans un simple épisode, mais ici à l'échelle de tout le roman de Line Papin, une seule Carte vient se superposer, vient recouvrir toutes ces opérations : une Carte qui est d'abord une promesse ; mais ce qui est tenue de la promesse, c'est son exhaustivité. Comme si parcourir une ville, un corps, ce Pays de Tristesse, c'était l'effacer au fur et à mesure. Bergen et Papin ne sont pas si éloignées que cela finalement : le Carte produit la noyade, la Carte produit la disparition. Somme toute, pour paraphraser Véronique Bergen, on s'y *ophélise* dans les périphéries de la Carte de Tendre, du côté de la Mer d'Inimitié, de la Mer dangereuse, ou, pire encore, du Lac d'Indifférence. La Carte, elle, est faite pour se déporter, sortir du droit chemin, du chemin tout court : « Qu'est-ce qu'il te faut, là ? Qu'est-ce qu'il te manque ? Un truc qui n'existe pas, hors de terre ? Et tout ce qu'il y a là tu t'en fous⁴¹ ? ».

Décidément, autant que les hanches, le temps *dévisse*.

⁴¹ *Ibid.*, p. 215.

PLAN

AUTEUR

Frédéric Briot

[Voir ses autres contributions](#)