



**HAL**  
open science

## Aujourd'hui on dit tout. Les baleines échouées de Luc-sur-mer, Sur Ruine, d'Alain Spiess

Marie-Hélène Boblet

► **To cite this version:**

Marie-Hélène Boblet. Aujourd'hui on dit tout. Les baleines échouées de Luc-sur-mer, Sur Ruine, d'Alain Spiess. Du Tout. Tout, totalité, totalisation dans la littérature. Mélanges offerts au professeur Jacques Poirier, Éditions universitaires de Dijon, [11 p.], 2015, (Écritures), 978-2-36441-117-3. hal-01942995

**HAL Id: hal-01942995**

**<https://normandie-univ.hal.science/hal-01942995>**

Submitted on 3 Dec 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

*Aujourd'hui on dit tout*  
Les baleines échouées de Luc-sur-mer,  
Sur *Ruine*, d'Alain Spiess

Le cinquième roman d'Alain Spiess, *Ruine*, est un roman de conversations organisé autour du dialogue privilégié entre un certain Sebain et son invité, le narrateur, lors d'un déjeuner à l'Auberge de la Côte à Luc-sur-mer. Au fil des propos plus ou moins décousus, l'échange s'élabore sur une antithèse double tranchant : *Aujourd'hui on dit tout* alors qu'*avant on ne disait rien*<sup>1</sup>. Si l'exhaustivité de la parole renvoie à l'heureuse explicitation des non-dits, à l'aveu libérateur auquel se livre Sebain, auteur de cette appréciation, elle signifie aussi l'impudeur indécente des commentaires qu'osent certains de ses voisins de table. Partager le temps du déjeuner à l'Auberge de la Côte à Luc-sur-mer, c'est pour le personnage qui le raconte comme pour le lecteur qui en lit le récit s'exposer à ce « tout » : à l'insoutenable mémoire de Sebain qui quémante le pardon dans un « extravagant sauve-qui-peut » (16) comme aux insupportables propos des sexistes, machistes et racistes impunément lancés à la cantonade. Le déjeuner de *Ruine* fait en effet se côtoyer des couples, collègues ou membres d'une famille dont la co-habitation ne pourrait guère se prolonger tant différent leurs nationalité, langue, art de vivre, conception de la société et finalement vision du monde - dont la conversation est le signe et l'expression-.

### **Un rituel convivial**

Le narrateur responsable du récit est l'invité de monsieur Sebain. Ils occupent la table principale de l'auberge, celle d'où l'on entend des éclats de toutes les conversations alentour. Elle sert de repère pour situer leur distribution dans l'espace : « derrière moi, une petite fille en robe blanche » (16) ; « à la table de gauche, une jeune femme blonde » et un homme à la mèche blanche (18) ; à droite le photographe à l'effroyable accent texan et à la chemise violette accompagné de ses modèles - un jeune garçon efféminé et trois jeunes femmes qu'il interpelle « *mes chéries* » (41) -, d'une vulgarité insensée mais moindre encore que celle des consommateurs encore plus à droite, l'homme au blazer bleu et son acolyte (43). Les indices spatiaux et des précisions sur les éléments corporels et vestimentaires (couleur des cheveux, de la chemise, du blazer) permettent d'identifier qui parle, se tait, écoute. Le déjeuner, rythmé par la succession des plats, scande le roman en chapitres, chacun correspondant à un plat : « Lillets. Rougets à la niçoise. Gigot aux quatre épices douces. Fromages. Café liqueur ».

---

<sup>1</sup> *Ruine*, Editions Gallimard, coll. L'Arpenteur, 2004, p. 78-80. Les références seront désormais indiquées dans le texte entre parenthèses après chaque citation.

*Ruine* est donc un récit de conversation classique, au moins partiellement. L'unité de lieu du restaurant, qui réunit bon mal gré une quinzaine de personnes, s'ajoute à l'unité de temps - les quelques heures d'un repas. Mais s'y disent ou s'entre-disent des propos apparemment débridés, auxquels semble manquer le centre qui unifierait l'intrigue comme le laisse attendre l'économie choisie par Alain Spiess. À moins que ce ne soit précisément l'absence d'axe et d'ordre, la désorientation et l'égaré qui fondent l'unité du récit, et que la perplexité du narrateur devant la table centrale n'en indique au contraire le principe organisateur : « L'homme au complet gris avait dit *ici il faut retenir plusieurs jours à l'avance*, et pourtant, me disais-je, la table du centre, la grande table ronde est toujours libre » (27).

Les propos prélevés sur les conversations alentour sonnent décousus du fait du hasard qui juxtapose en un même lieu des convives disparates sans pouvoir créer entre eux aucune complicité, au moins immédiate. Autour de la table de Sebain, une famille se réunit pour fêter les sept ans d'une petite fille. Des raisons professionnelles rassemblent le photographe américain, le jeune homme efféminé et les trois jeunes femmes venues faire des photos. Un couple clandestin voudrait en vain resserrer ses liens. Une tablée bruyante, autour d'un homme au blazer bleu, commente les affaires locales, dont la dernière réunion du Conseil Régional de Basse-Normandie. À la fin du roman, ne sont plus attablés que Sebain et le narrateur.

En effet, le couple illégitime, qui ne parvient pas à négocier le partage du temps de la vie, rompt entre le plat de résistance et le dessert à la faveur d'*un mot de trop* :

ce fut sans doute ce *mange avant que ça refroidisse* qui avait été de trop, après le voyage écourté à Venise, les promesses non tenues, les désirs sans lendemain, disait-elle peut-être comme l'avait dit Hélène, le jour où elle avait posé la valise rouge sur la moquette de l'entrée pour dire qu'il valait mieux partir, *une suite de désirs sans lendemain* (54).

La tablée du photographe américain, qui tient à retrouver exactement ce que le guide touristique lui avait annoncé (« disant très *fort c'est ça, c'est bien ça, c'est comme ils le disent dans les guides*, 47) est pressée de retrouver la lumière de la côte. Une fois les sept bougies soufflées, la famille de la petite fille va se promener. Enfin, doivent retourner à leurs affaires l'homme au blazer bleu, aux doigts bouffis et aux ongles rongés au sang, ainsi que son collègue. *A priori* donc, aucun échange ne s'établit d'une table à l'autre, même si les considérations politiques et sociétales s'enchevêtrent autour de la petite fille (*la transparence de la gauche quand elle est au pouvoir*, 58) et de l'homme au blazer bleu.

Pourtant, aussi bien l'ennui initial du narrateur que l'indiscrette vocifération de l'américain ou la grossièreté de l'homme au blazer bleu obligent à entendre voire à écouter les voisins. D'autant plus

que le narrateur ne manifeste aucun entrain ou, plus exactement, refuse d'« entretenir envers et contre tout la conversation » (18). Par une sorte de manie qui compense sa propre apathie, il prête justement une extrême attention aux signes para-verbaux, à l'intonation, au débit qui donnent à tel énoncé sa coloration émotive et affective, et son efficacité pragmatique dans l'existence. Aussi reconnaît-il immédiatement dans l'énonciation de sa voisine impatientée la voix de son ancienne amante, Hélène, lui reprochant justement de « se laisser aller à écouter, par simple curiosité, les conversations des tables voisines » (82) ; et il se projette-t-il en l'homme aux cheveux grisonnants incapable de la retenir:

cette belle jeune femme qui avait dit *tu avais promis*, et l'avait répété non pas sur le ton de la déception mais sur celui de la revendication, tandis que lui, feignant de ne pas prêter attention à ce changement d'intonation, à la précipitation de la parole, continue de sourire, s'efforce de faire bonne figure, croyant peut-être encore qu'un sourire charmeur, des cheveux grisonnants et une voix grave pouvaient séduire [...] le croyant peut-être encore ou faisant mine de le croire, y tenant toujours plus serré sa main, [...] et il avait porté la main de la jeune femme à ses lèvres, après s'être retourné vers la salle, agacé sans doute par la lenteur du service (36-37).

Son silence n'est pas interprété comme une transgression des lois du discours ni une offense aux règles du savoir-vivre. À mesure que la salle se vide, sa réticence à parler devient la chance de la confession, et il répond à l'implicite requête de Sebain qui résonne avec l'ultime réplique de Claire Lannes à la fin de *L'Amante anglaise* : « Ecoutez-moi, je vous en supplie ». Il faut en effet que s'efface l'hôte pour que parle l'autre, ou pour que, dans un jeu de miroir réfléchissant, pour lui-même et de lui-même l'écoute parle, comme le dit Barthes : « L'interpellation conduit à une interlocution, dans laquelle le silence de l'écouteur sera aussi actif que la parole du locuteur : *l'écoute parle*, pourrait-on dire. »<sup>2</sup>

De cette écoute performative, témoigne la police italique. Dans *Ruine*, quel qu'en soit le locuteur, les paroles sont alternativement citées, rapportées, transposées. Les codes typographiques distinguent le discours immédiat du discours filtré par la première réception du narrateur, qui précède et prévient celle du narrataire. Les italiques sont réservées au discours verbal, déposé sur le papier tel que proféré. Les interpellations de Sebain adressées au maître d'hôtel ou au narrateur sont en italiques (*j'espère que vous aimez le lillet -29-, les rougets sont désarêtés bien sûr ? -37-,* Son silence assure cette présence face à quelqu'un qui est la condition radicale de tout passage à la parole corrélatif du passage à l'acte : -116-) mais aussi quelques bribes disloquées des propos des voisins. Les romaines correspondent au récit des paroles. Elles témoignent du passage par l'oreille du *Je* qui comprend, au

---

<sup>2</sup> R. Barthes, « Ecoute », article publié dans *l'Encyclopédie Einaudi*, en collaboration avec R. Havas, 1976, repris dans *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques IV*, Seuil, 1982, p. 223.

double sens du terme, les paroles d'autrui, les rapporte au style indirect ou les transpose au style indirect libre. De sorte qu'au fil du compte-rendu des conversations, l'origine énonciative cesse d'être assurée, faisant résonner à l'oreille du lecteur une phrase flottante, prête à s'amarrer dans sa mémoire, surtout s'il est au présent gnominique *à quoi tient la vie ! (21), on attend toujours trop... (25) Ruine* ne soustrait pas donc pas du récit de conversation la communication para-verbale ou infra-verbale entre les convives. Les modalisations (peut-être, sans doute) enrichissent la perception d'une proposition interprétative, comme si toute sensation était imprégnée d'imaginaire et de mémoire. Aussi les paroles dites suscitent-elles des échos mystérieux mais irréfutables qui font coïncider plusieurs consciences, plusieurs expériences, plusieurs temporalités. Je cite un passage un peu long pour sa valeur d'exemple :

Et moi, cherchant à deviner le visage de la jeune serveuse, tout en me disant qu'elle allait forcément revenir, je me souvenais de l'étonnement d'Hélène le jour où je lui avais dit qu'elle avait changé de parfum, persuadée sans doute que je ne l'aurais pas remarqué, mais de toute manière, pensais-je, attiré une fois de plus par la photographie de la baleine échouée sur la plage de Luc-sur-mer, cela n'avait pas vraiment changé les choses, puisque c'était tout simplement pour elle une façon de marquer son départ en quelque sorte, comme je devais rapidement m'en rendre compte, lorsque je l'avais vue, quelques instants plus tard, debout dans l'entrée, sa valise rouge posée sur la moquette bleue, embarrassée d'avoir à dire qu'elle partait *il vaut mieux que je parte*, avait-elle dit, gênée comme elle l'avait été quelques semaines auparavant, quand, à son arrivée, à peine entrée, elle avait fini par dire *bonjour !* d'une voix mal assurée, hésitante, après avoir pris la mesure du lieu, pensais-je, au moment où Sebain, d'une manière incompréhensible, comme incapable en fait de retenir les paroles d'un monologue intérieur, disait *à quoi tient la vie !* avant d'ajouter *une idée, le tableau, pardonnez-moi !* en remarquant mon air surpris, sans doute, lorsque j'avais entendu ces mots qui allaient prendre tout leur sens à la fin du repas, au cours de l'insupportable confession dans la salle vide de l'Auberge de la Côte, quand, à moitié défait, au bord de la suffocation, le corps secoué de hoquets provoqués par l'absorption imprudente de la réserve familiale de la maison Dupont à Victor-Pontfol, il parlait dans la confusion, pendant que, gêné par son visage ruisselant de sueur et ses hoquets, je faisais mine d'être absorbé par la photographie de la baleine échouée sur la plage de Luc-sur-mer. (20-22)

Deux monologues intérieurs simultanés, silencieusement parallèles, entrent en contact, celui du narrateur se remémorant l'improbable arrivée d'Hélène dans sa vie, et celui de Sebain. On indique au lecteur une piste d'intelligibilité qui se précisera plus tard. L'ouïe périphérique du narrateur, aiguïlée par la contrainte d'honorer l'invitation de Sebain à laquelle il obéit de mauvais gré, se double d'une intuition télépathique. Si sa propre apathie le livre à observer la vie des autres plutôt qu'à y participer, son empathie avec Sebain finira par faire se confondre les mémoires et les discours intérieurs. Finalement *Ruine*, plus qu'un récit de conversation, est un dialogue intérieur. La socialité qui manque - le partage de la parole - est remplacée par la convivialité de l'écoute, au sens fort du terme. Le *Je* dont

l'oreille se partage entre Sebain et ses voisins offre sinon une consolation, au moins une bienveillante compréhension.

[...] je ne savais pas alors que bientôt il n'aurait plus besoin d'interlocuteur, que seule une présence devant lui suffirait pour dire, comme je le pense aujourd'hui, ce pour quoi il m'avait invité (95).

Son silence assure cette présence face à quelqu'un qui est la condition radicale de tout passage à la parole, corrélatif du passage à l'acte :

Il me suffisait de faire acte de présence comme ce jour-là à l'Auberge de la Côte, où je n'avais rien d'autre à faire qu'à me tenir face à Seban, à le regarder manger avec cette lenteur extrême et horripilante, à l'écouter [...], à être là donc au milieu du brouhaha des conversations, c'était cela ma place dans la société [...] être simplement quelque part face à quelqu'un (97).

Encore faut-il y aider par *la réserve familiale, n'oubliez pas !* Or la réserve familiale, c'est d'abord celle dont l'éducation a vanté la vertu, jusqu'au déni inclus. Celle qui a lié les langues que délie la cuvée du Calvados produit par la maison Dupont à Victot-Pontfol, transformant la scène rituelle en scène d'exorcisme.

### **Une scène d'exorcisme**

En quelque sorte double de son interlocuteur, l'invité se réduit progressivement à « une ombre sur terre » (95) dont importe seule la présence *face à* quelqu'un, mais aussi comme *projetée par* ce quelqu'un. Le lecteur est d'emblée prévenu d'une « invraisemblable débandade » qui semble désigner au premier abord le délire verbal d'un convive enivré : « je ne pouvais imaginer que ce repas offert sans raison allait se terminer par la plus incroyable des débandades » (15). Mais il comprend vite que le terme définit aussi la « pusillanimité » du narrateur, son « détestable manque d'ambition » (15) qui le condamnent à passer sa vie « dans une solitude irrémédiable, à rester ainsi à ne rien faire, à rêvasser » (20). Sous la photographie de la baleine échouée de Luc-sur-mer, deux abandonnés se livrent l'un à l'autre et l'un par l'autre. De plus, toutes les paroles attrapées au vol d'une oreille flottante ont une application sémantique possible à l'échange de la table qui est notre lieu d'ancrage. Leur signification éclaire la vie intérieure du narrateur, qui se tient compagnie à lui-même en même temps qu'il tient compagnie à Sebain. À terme, la débandade, c'est derrière le défoulement de la mauvaise conscience individuelle, celui de la culpabilité nationale proportionnelle au refoulement de la conscience collective.

*ce n'est pas le marc des vignes de l'Oranais*, avait-il dit en s'efforçant de sourire -, des bribes de phrases, avait-il dit, pour lui dire qu'il n'avait fait qu'obéir aux ordres de Lageais, qui l'avait désigné, lui, comme il en avait désigné d'autres avant lui, toujours à la veille de leur départ, peut-être pour qu'ils ne disent rien, qu'ils repartent d'Algérie avec leurs secrets, car une fois rentrés ils ne diraient rien, *on n'allait pas le crier sur les toits*, avait-il dit (141).

lui-même et tous ceux qui se trouvaient là sur le pont du *Ville d'Oran* et qui, entre le soulagement de mauvaises tâches accomplies sous la contrainte et la joie des retrouvailles, se promettaient de ne rien dire, de mettre de côté les photographies prises dans les cavernes ou dans les campements, de reprendre la vie comme si de rien n'était, d'autant plus que, mais cela ils ne le savaient pas encore, on leur saurait gré de ne rien dire » (143).

L'aveu qui s'entredit d'une histoire interdite aux hommes qui l'ont vécue, comme dans le roman *Des hommes* de Mauvignier, dit l'effondrement moral d'un homme en particulier, Sebain, et d'une société qui qualifie sobrement de vulgarité les germes de la barbarie sensibles dans les exclamations *Fluchère, ce con !* (43), *Ils sont partout [...] pédés* (59), *Une femme, la salope !* (85)<sup>3</sup>. La leçon de civilité qui se déduit de la condamnation de la grossièreté de ces vociférations se complète d'une leçon de *vie bonne*. C'est l'alliance de l'incorrection et de l'ignominie qui fait tressaillir Sebain. Apparemment tout à son propre discours et à ses intimes scrupules, sur lesquels il semble enchaîner, il parle néanmoins de ce qui s'énonce à ses côtés, et de l'incurie qui rend inapte à prévenir une curée :

*l'incurie, oui, on ne peut masquer toute sa vie l'innommable* (58)

*ne pas avoir le courage de refuser, c'est ça l'ignominie* (62)

*l'incurie*, avait repris Seban, qui avait tressailli en entendant notre voisin dire *ils sont tous là sur le trottoir la bite à la main !*, l'incurie, disait-il, allait vite arriver, parce qu'il n'y avait rien à faire contre le signe attendu depuis si longtemps. [...] Il se laissait aller à la rêverie, il lisait, des autobiographies surtout, disait-il, tout en regardant à la dérobée cet homme qui n'avait pas hésité à dire *sur le trottoir la bite à la main, les salauds !*, ne dissimulant pas sa pensée quand il avait dit d'une voix nettement plus forte *nous avons tous besoin de leçons de vie* (64-65)

Car c'est bien de savoir vivre et pas seulement de savoir-vivre qu'il est question dans *Ruine*. Quand Sebain commente *aujourd'hui on dit tout* (78), *voyez, on étale tout partout* (82), il ne glose pas seulement l'ignominie de ses voisins. Il parle par anticipation de lui-même en usant d'un démonstratif cataphorique: « *moi, quand ça m'est arrivé, je n'ai jamais rien dit* » (84), « *quand cela m'est arrivé, j'aurais été bien incapable d'en parler* » (85). Le *tout* que l'on dit

---

<sup>3</sup> Que ne réussissent pas à masquer les afféteries des nominations de la gastronomie française, « mises en bouche », tartelettes fines » et légumes confits » comme on dit à présent !

renvoie *in situ* à l'indécence actuelle, à l'exhibition de soi et de son intimité. Le *rien* réfère à ce qui s'est laissé interdire, faute de cœur ou de foi : la déclaration d'amour de Sebain à Jeanne ou celle du narrateur à Hélène qu'il n'a pas su retenir (*et tu n'as rien dit, il n'a rien dit*, lui reproche sa soeur Catherine), et surtout la confession de ce qui s'est passé dans le vallon oranais, à la veille de la libération des armes du jeune conscrit. Le *tout dont on ne dit rien*, c'est l'innommable qu'on ne peut toute sa vie refouler ni masquer. C'est le *ça* du face à face avec la mort : l'incompréhensible défenestration de la ravissante beure racontée par l'homme au blazer bleu, dont le sourire a tout juste précédé le cri ; les meurtres des belligérants de l'Algérie, celui du lieutenant français, de la petite fille en robe blanche comme celui du prisonnier de Sebain.

On comprend pourquoi l'image des os traverse l'ensemble de *Ruine*. Elle réfère au vieux tas d'os de la baleine échouée déposé au jardin public de Luc-sur-mer, évoqué dès la page 19, au « vieux tas d'os gémissant » de la moribonde du film iranien que se rappelle le narrateur à la page 30. À cette juxtaposition d'ossements s'ajoute la superposition des deux petites filles à la robe blanche, celle qui fête ses sept ans à l'Auberge de la Côte et celle que fauche le tireur d'élite dans le vallon oranais. S'enchevêtrent ainsi le passé et le présent, la mémoire et la conscience, dans une même angoisse de l'innommable.

Cette angoisse travaille l'évocation de l'exécution du prisonnier algérien qui, avec le motif de l'égaré des clefs, tisse un lien entre *Ruine* et le film de Resnais, *Muriel Le temps d'un retour* (1963). L'égaré de soi, « cet égaré qui déjà au retour du service militaire s'était emparé de lui et avait, disait-il, failli le conduire à l'internement » (60), induit par le silence politique et les mensonges d'État, est suggéré par l'obsession d'Hélène dans *Muriel* ou de Sebain dans *Ruine* : ils cherchent compulsivement leur trousseau comme les clés de leur passé. Cayrol révèle, à travers l'usurpation de l'identité d'Ernest par Alphonse, l'imposture nationale des « événements d'Algérie » et d'« opération du maintien de l'ordre » dont les désordres physique et psychique sont le signe et le prix. *Muriel* n'est pas mentionné, mais pourrait prendre place à côté de *Un homme et une femme*, tourné à saint Aubin-sur-mer, ou du film iranien dont se souvient le narrateur, où l'on voit le journaliste et le médecin

apparaître et disparaître au gré des montées et des descentes de la route, et l'on entend dans ce paysage désert des bribes de conversation, car les voix sont parfois couvertes par les accélérations du moteur [...] à quoi bon [...] vieux tas d'os gémissant [...] mieux vaudrait être mort [...] mieux vaut un tas d'os hurlant [...] car après, après, tu vois, on ne sait pas (31-33)<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Sans qu'il soit nommé, on reconnaît *Le vent nous emportera*, de Kiarostami (1999).



Tous pourraient se trouver légendé par cet énoncé lapidaire de Sebain au désespoir et néanmoins soulagé : *masquer l'innommable, quelle farce !* (61)

L'hyperesthésie du narrateur permet de démasquer l'innommable, de reconnaître, tout en la contenant par sa propre présence, la pulsion de mort à l'œuvre dans l'affaissement de Sebain. Elle fait de lui une caisse de résonances, qui fait revenir des bribes fragmentées comme des ruines, révélant son propre déchirement intérieur : la morbide obsession qui l'empêche de

[s]'extraire du spectacle de la mort en train de survenir, comme quand nous avaient été montrées ces images de l'effondrement des tours de New-York un matin de fin d'été avec ces hommes et ces femmes [...] que nous allions voir et revoir vivre leurs derniers instants, quand ces mêmes images allaient repasser sans cesse au cours de la journée et des jours suivants, ressuscitant de manière trompeuse ces corps disparus, exerçant toujours la même fascination horrifiée et jouissive de voir, nous vivants, la mort des autres (49),

Or cette morbide obsession et la compulsion de répétition (voir et revoir en boucles) ne peuvent se combattre que par l'érotisme. Certes pas le *porno hard* dont parle l'américain de *Ruine*, mais le « désir métaphysique » dont Claude Mauriac habite ses personnages dans son propre *Dialogue intérieur*. Alors qu'il est absorbé par la baleine échouée au-dessus de sa tête jusqu'à risquer de sa laisser absorber en elle, le narrateur résiste au désespoir en traquant le regard de la jeune serveuse:

Et la seconde d'après, à la table de gauche, je voyais enfin le visage de la jeune serveuse blonde en noir venue débarrasser les assiettes de nos voisins, et je remarquais aussitôt son sourire, son décolleté séduisant, provocateur à coup sûr, et l'extrême blancheur de sa peau. (22)

Cette serveuse au parfum de muguet - parfum qui appelle la réminiscence d'Hélène - remplit la même fonction que la femme de chambre du *Dîner en ville* de Claude Mauriac (1959). Sa séduction opère contre la mélancolie ambiante, l'angoisse de l'impuissance et du vieillissement. Séduction ambiguë, faite de provocation érotique (à la manière dont elle se penche pour offrir au regard la naissance de ses seins) mais aussi de gravité : la jeune serveuse s'offre à la vue le plus souvent de dos, et le noir ne renvoie pas seulement au code vestimentaire du service en salle mais il indique la fragilité de ce *à quoi tient la vie* : à un fil, entre la naissance des seins de la blonde, la beauté irrésistible de la ravissante beure, et leur disparition programmée. Si le désir érotique du *Dîner en ville* recoupe le désir métaphysique d'échapper à l'angoisse de la mort, le vrai sujet de *Ruine* comme du *Dîner en ville* serait

l'apprentissage de la mort. À travers les différences formelles, une même question existentielle traverse des deux romans.

### **Le dialogue intérieur**

*Ruine*, récit de conversations, se distingue du *Dîner en ville*, roman dialogué délesté de toute narration et réduit à la conversation elle-même. Tandis qu'elle y est comme prélevée sur le vif en temps réel selon le pacte mimétique qui consiste à admettre quelques entorses liées à la nécessaire successivité du discours, impropre à rendre la simultanéité des discours, elle est rapportée dans *Ruine*. Le dîner en ville se tient dans un lieu privé, l'appartement des Carnéjoux sur l'île Saint-Louis, où se réunissent huit convives, issus d'un même monde (mondain), d'une même « franc-maçonnerie du succès<sup>5</sup>», cooptés et complices. Cette socialité élective favorise la conversation qui tourne - avec quelques apartés - autour de la table dont le plan est figuré au tout début du *Dîner en ville*. Claude Mauriac ne nomme aucun personnage. Il compte sur le talent d'orientation du lecteur pour user de ce plan initial et détecter la source énonciative de telle parole. Les deux romanciers, qui veulent rendre l'apparente incohérente discontinuité de toute conversation, sa digressivité et ses enjeux, usent donc d'une mise en scène et de procédés formels distincts.

Autre différence : alors que le lecteur de *Ruine* suit par l'organisation du livre la composition du repas, celui du *Dîner en ville* en est informé par l'appréciation des personnages. L'énumération des mets permet de rythmer le temps à la fois extérieur, mécanique de l'horloge et le temps intérieur, psychique : le temps que l'on voudrait immobiliser et qui pourtant nous précipite vers le néant. Claude Mauriac choisit d'en lisser l'écoulement en évitant toute rupture entre récit et discours pour mieux rendre la continuité et la permanence, tandis que la coupure en chapitres de *Ruine* ne permet guère d'espérer échapper au naufrage du temps. Mais la fatalité de son passage est le grand thème de chaque œuvre, et son moteur. Au-delà de la singularité poétique respective de *Ruine* et du *Dîner en ville*, le désordre aléatoire des conversations et la porosité de chacun au discours d'autrui recouvrent une même angoisse face à l'innommable, à la mortalité de notre humaine condition dont nous divertissent - sans nous en consoler tout à fait - la conversation et le dialogue intérieur. L'entrelacs des discours intérieurs repose sur la croyance de Claude Mauriac en « la possibilité, l'espérance, la promesse d'on ne

---

<sup>5</sup> C. Mauriac, *Le Dîner en ville* [Albin Michel, 1959], coll. Folio, p. 20.

sait quel contact fulgurant d'un esprit *au secret* à l'autre »<sup>6</sup>. Contact établi par les paroles et les « pensées en marge des conversations »<sup>7</sup>, « paroles informulées quêtant en autrui la réponse d'autres mots ensevelis »<sup>8</sup>. La juxtaposition des contenus de conscience implicites et des échanges verbaux explicites présente ainsi « des contrepoints muets de monologues intérieurs, chacun commentant à sa manière et pour soi-même ses propres paroles et celles des autres »<sup>9</sup>. Si *l'écoute parle*, c'est donc qu'à la profondeur où se situent les échanges, nous sommes tous semblables.

Il serait sans doute difficile de nous identifier si on nous les faisait [nos pensées] anonymement connaître. Et comment nous distinguerait-on, nous sommes tous pareils? Organismes interchangeableables que signalent, épiphénomènes fugitifs, petites flammes courtes, nos souvenirs, nos sensations, notre peur. Qu'importe que l'on nous confonde si nous sommes tous semblables...<sup>10</sup>.

Alain Spiess partage avec Claude Mauriac la foi en une communauté anthropologique qui subsume les identités individuelles et nous souffle nos paroles. La réitération de l'adjectif « immuable » qualifie l'Allalin et l'Alphübel dans la bouche d'Hélène (92) ou la mer dans celle de Sebain (74) ; la reprise d'« ignominie » circule des lèvres du vieil écrivain bafoué lors d'une émission de télévision dont se souvient le narrateur à celles de Sebain (50, 62) ; la répétition de « toute à moi » (38, 62, 114, 115) fait résonner l'obsession de Sebain dans celle du narrateur. L'incompréhensible mélange de la force et de la fragilité, de la vie et de la mort, de la singularité des destins et de leur analogie organise les deux romans et irrigue toutes les conversations. « À la profondeur où j'essaie de me saisir de l'être, le personnage n'a pas plus de nom, plus de biographie, il n'existe que dans la mesure où il ressemble aux autres, où il entre avec les autres en rapport »<sup>11</sup>, écrit Claude Mauriac.

Au su ou à l'insu de tous les bavardages, l'enjeu de mort est à l'œuvre dans la parole qui le dit aujourd'hui et l'interdisait hier, expliquant peut-être la curiosité du narrateur qui y prête l'oreille et celle du lecteur qui attend que s'éclaircissent « ces paroles incompréhensibles, à *cause du souvenir sans doute* » (19). Le lecteur de *Ruine* sait d'emblée qu'il y aura un sens, du sens : le roman se construit sur une intrigue, il attise la curiosité, à ce titre sollicite la réaction thymique du lecteur dont le Nouveau Romancier Claude Mauriac savait ne pas pouvoir se

---

<sup>6</sup> C. Mauriac, *L'Aggrandissement*, Albin Michel, 1963, p. 154.

<sup>7</sup> *Le Dîner en ville*, p. 182.

<sup>8</sup> *L'Aggrandissement*, p. 154.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>10</sup> *Le Dîner*, p. 184

<sup>11</sup> C. Mauriac, *L'Alittérature contemporaine*, Albin Michel, 1958, rééd. 1969, p. 370.

passer : l'émotion, au cœur du projet, est le moteur du *Dialogue intérieur* comme des *Infiltrations de l'invisible*, titre proustien s'il en est. Mais *Le Dîner en ville* repose aussi sur le jeu de devinette ou plutôt de déduction du lecteur détective, chargé de reconnaître l'origine des énoncés, leur destination et leur orientation, fût-elle polysémique. Le plaisir d'implication affective se mêle donc à l'excitation intellectuelle d'être malin, de doubler le romancier en recomposant ce qu'il ne livre pas. *Ruine* ne relève pas de *l'a-littérature*. Le pacte de lecture en est plus classique et plus conventionnel, la lisibilité plus sûre. L'expérience du lecteur est aussi un peu différente parce que sa participation est plus affective qu'intellectuelle. Le lecteur de *Ruine* n'assiste pas seulement à l'échouage lamentable d'un homme, Sebain. Il écoute s'enchevêtrer deux strates de discours explicites, celle des protagonistes et celle des voisins, mais aussi s'entrelacer la conversation de table et la sous-conversation du narrateur. Surtout, il peut entendre résonner les paroles d'à côté avec sa propre inquiétude : *on attend toujours trop* (25), *à quoi tient la vie !* (21)

Marie-Hélène BOBLET

EA4256-LASLAR

Université de Caen - Normandie