

BABIL LABILE

Gérard Macé, *Les balcons de Babel* ; Gallimard, Coll. Le Chemin, 1977.

« Aucune lecture n'est vraie, quand il s'agit de lire aussi les mots entre les mots »

Après *Le jardin des langues*, « ici, c'est le jardin des nominations sous le ciel, dont les constellations trois à trois sont des miroirs tournants, qui nous montrent tour à tour, mais jamais dans le même ordre, les empreintes de nos rêves ». Ainsi, dès la première page, tout est dit, ou presque, de ce qui va avoir lieu dans ce théâtre — car c'est bien d'un théâtre qu'il s'agit, dont la scène est visible (lisible) successivement du premier, puis du second, puis du troisième balcon, d'une infinité de balcons superposés, entassés comme des strates de mémoire glissant les unes sur les autres, se mêlant, faisant scène à leur tour, dans un miroitement sans fin, où le théâtre est déjà théâtre du théâtre, emboîtements labiles, parenthèses ouvertes sans jamais se refermer, jusqu'au vertige : « un enfant se penche au balcon où il apprend le vertige ».

Le livre de Gérard Macé, construit en abyme, est une sorte de machinerie (de théâtre) où la langue s'enfonce (mais aussi bien s'élève, s'envole) dans un mouvement sans fin, rigoureusement a-téléologique : foyer de métaphores, de dérapages oniriques, d'espaces de récits insaisissables, sans prise, lieux constamment pervertis à mesure qu'ils s'avèrent, transformations imperceptibles qui décomposent dans la langue l'espace où un « récit » pourrait prendre (comme on dit d'une sauce), pour demeurer liquide, fluide — musical.

« Aujourd'hui ce théâtre, entre le mort et le vif, le vrai et le faux, voudrait remplir l'espace, entrer dans le temps de la répétition » ; c'est ainsi que « scène après scène

c'est la même suite de sésames » : tout le livre n'est que la reprise en anneaux, en vagues glissant les unes sur les autres, par succession de phrases ouvertes dans un mascaret sans fin (jeu des parenthèses ouvertes, jamais fermées), des scènes (de) rêves qui se mettent en place dans le *prologue* (sorte de livret de l'opéra qui se joue ensuite), les modifiant par touches, par décalages, déplacements d'angles de vue, anamorphoses légères, produisant le *trouble*, et filant comme la laine un discours non discursif, dont le *sens* ne se donne que comme *effet* et *produit* de ses transformations : « romans minuscules » qui reprennent et retraversent en bribes, depuis le sujet « parleur », les feuillets de rêve déployés pendant le prologue, et les font tourner rapidement dans la langue comme manège à images.

Écriture-gigogne se développant comme sous l'effet d'une métépsychose symbolique (figurée parfois par métaphore : « leurs noms ne parlent encore à personne mais nos parents à sang froid sont des morts en train de muer ») qui traverse le « deuil » d'une « langue déjà morte » pour, par « une explosion lente de paroles », retrouver la symbolisation que le grand mélange contemporain des genres, des cultures, médiatisé par un savoir proliférant mais ignorant des désirs, des angoisses, de cette vibration infinie du sujet qui fait langue, a étouffé sous ses avalanches de récit(s). Alors, retraverser à l'envers le(s) récit(s), les retourner sur eux-même pour retrouver (inventer !) une langue « qui puisse rendre compte de

la somme de nos désirs, de nos terreurs, de nos bégaïements : le chant qui commence où le récit prend fin ».

Ainsi l'on passe des « chambres où parfois le sang tourne en lait » au « lavoïr où le lait tourne en sang » ; ou bien, par croisements de récits, perdant la référence à un sens : « une portée de rats sur le navire perdant ses eaux s'enfuit en suivant le violon de la fosse et voilà ma mère dans l'opéra des douleurs », on lit, en les déliant, plusieurs séries signifiantes : à partir de *portée*, nœud du croisement, on détermine une première série, parturiente (portée / perdant ses eaux / mère / douleurs / sémantème : *naissance*), et une seconde série, musicale (portée / violon / fosse / opéra / sémantème : *musique*), auxquelles on pourrait superposer une troisième série, plus brève, à partir de l'expression sous-jacente, « les rats quittent le navire » (rats / navire / s'enfuit) ; ou encore, plus complexément, de : « L'aïeule est morte. Je suis arrivé trop tard le dernier soir : on venait de l'emporter pour la ramener sans vie le lendemain.

Je n'ai revu qu'un visage de cire, une figure de grévin que j'ai dû embrasser : dernier baiser, vulgaire à vomir, avant qu'on referme la boîte. Dans la cuisine, on a ouvert la huche et le grand buffet : le pain des morts aurait dû tomber en miettes entre nos mains. Plus tard, quatre déménageurs ont emporté la bière, et la maison est restée vide. », à quarante pages plus loin : « pour le revoir paupières claudes une main d'amoureuse va bientôt soulever le drap qu'on enlève au rêveur avec la nappe et les viandes (on le présente aux marchands qui le porteront à dos d'homme vers les linges et l'avalanche à l'orifice du rouge féminin... » : transformation par retournement-renversement du point de vue, du point de vie, jusqu'à sa logique absolue (la remontée au corps : de la mort vers la naissance) — ces quelques exemples, parmi d'autres, pour montrer comment se trame cette poétique du retournement dans l'écriture.

Ainsi « elles remontent les eaux », dans « la maison des miroirs » : le poème est le miroir du récit, il l'inverse, le dés-intègre *comme récit*, pour laisser paraître la langue. Sujet jubilant dans « la galerie des glaces où s'est perdu (son) sosie », dans les miroirs de toutes parts, affolants — dénonçant tout effet de vérité, affirmant *l'illusion*, le monde même du théâtre : « Il enfle aujourd'hui leurs chemises pour réciter leurs rôles en changeant la donne des noms ».

Et l'on se retrouve, au « sommeil levant », avec une langue qui invente son histoire à mesure de ses parcours, battant entre la durée et l'infini (la vie et la mort), apostrophé encore une fois pour qu'aucun effet d'autorité, fût-elle inversée, ne donne assurance : « lecteur à saute mouton les troupeaux s'en vont de tes paupières pour quel berger te prenais-tu dans les prairies du Sommeil ». C'est bien de cela dont il s'agit : d'une défaillance, d'une désassurance, d'un glissement qui emporte tout, fait tout glisser avec lui, les « songes biographiques » et la langue jusqu'en ses phonèmes « argot d'amour "argonauts..." », avec l'humour aussi qui fait savoir qu'il n'est pas dupe, l'ordonnateur somnambule et amusé de ce jeu trouble (« Ane noir en deuil d'un soleil double à qui les mots manquaient devant la flore à nommer il te reste à braire le langage et rire de tes métamorphoses en couvant la carcasse d'Icare »), et qu'il se savait (au) théâtre, soufflé comme le sont les acteurs sur la scène improbable de ce rêve, c'est-à-dire pas joué. Voire. Car la langue nous (vous) joue — et se penchant au balcon, « on » se surprend soudain perdu dans l'espace nocturne et lacté, miroitant, sans repère... comme si nous n'avions pas su dès le « départ » que ce balcon, cette langue, était un tapis volant, volé, le rêve d'un rêve dérivant, une illusion.

Alain Duault