

Jean-Pierre Barbier-Jardet

Les Embrasses

Éditions Orizons

Coll. « Littératures », 2013

par CHANTAL DANJOU

Bande d'étoffe ou cordelière qui sert à retenir un rideau : cette définition des *Embrasses* est significative de l'idée conjointe d'ouverture et de fermeture, de lien et de défection, qui traverse le roman de part en part. Que montrent-que cachent les rideaux ? Impression avant tout d'une mise en abyme constante. Serait-ce, à la manière de Jacques Lacan, acquéreur de *l'origine du monde*, et demandant à André Masson de construire un cadre à double fond et de peindre une autre œuvre par-dessus ? Peut-être... « *Je n'ai été que la miniature de ton amant.* », dit le narrateur au spectre de sa mère, ce terme de *miniature* pouvant être entendu dans son acception picturale. Il se peut aussi que les embrasses dévoilent ce qui reste hors d'atteinte : l'amour puisque sexe et sentiment sont séparés ; le retour aux origines et plus exactement au désir primordial sans cesse refoulé/reflué. En ce sens — la majuscule du titre pourrait en attester — les *Embrasses* seraient aussi les *Embrassés* et la promenade à laquelle nous convie Jean-Pierre Barbier-Jardet, à l'imitation de celle de Robert Walser qui écrivait : « *Chaque promenade abonde de phénomènes qui méritent d'être vus et d'être ressentis* », nous interroge sur cette suite incessante d'*Embrassés* qui permettent vertigineusement de naître au hasard et de disparaître de même, auquel cas rien de plus naturel que le narrateur introduise et observe ses fantômes, géniteurs et amants. De façon parfois cocasse parfois tragique, il explore un triple trajet : celui de la nature humaine et de ses amours, le plus souvent dans un fragile écrin de verdure ; celui du temps qui culbute passé sur présent et vice-versa ; celui de l'écriture dont la question déstabilisante serait : qui dit quoi et à qui ? Sous les apparences et une fois levé le voile, que se passe-t-il ?

Le beau texte liminaire en débutant par la question : « *Accrocherais-je les embrasses des rideaux ?* », fait d'emblée comprendre qu'il ne faut pas se fier à la banalité de l'interrogation. En quelque sorte, la vie du narrateur dépend de cet acte dont la simplicité nous dérouté car l'auteur qui est aussi psychanalyste ne saurait s'en tenir à l'ondoyance ou au reflux des tentures. Il pressent bien sûr que sur le théâtre de la journée à venir il lui faudra avoir une « *prise sur la réalité* » ou s'abandonner à la « *fuite* » voire se sentir abandonné. Il n'ignore pas davantage que le texte nous dit certes quelque chose de lui mais aussi de l'écriture. D'où s'origine-t-elle ? Accroche-t-elle la vie ? La dépasse-t-elle ? Le point final d'un roman, est-ce « *une ponctuation* », « *une négation* » ou « *le verbe poindre* » ? La promenade commence par des roses, celles qui sont brodées enlacées sur l'étoffe des embrasses qui elles-mêmes, à l'orée de la fenêtre,

fonctionnent comme des enluminures. Plus tard, la rose devient celle « *volée à une plate-bande* » par le narrateur et qui pousse « *le dernier soupir de son parfum* », car amour et vie ne peuvent être, effectivement, que volés quand ce n'est pas arrachés. Etrange paysage donc qui permet au roman de fonctionner par succession de tableaux à l'intérieur desquels s'esquissent de courtes nouvelles : les personnages sautent d'une époque à une autre, de lieux en lieux, de la vie à la mort, de l'apparition à l'accouplement, du surréalisme de ton – la mésange est décrite « *à cheval sur un citron* » - au prosaïsme cru de certaines scènes sexuelles.

« *On dirait que je meurs à chaque instant et qu'après je recommence à vivre* », énonce Roland, SDF. Une telle phrase si elle explore avec une cruelle lucidité l'existence, permet de décrire le processus de l'écriture qui ne cesse, tout au long du roman, de perdre son naturel, déborde comme si elle se poursuivait aussi hors personnages, hors intrigue, hors genre, isolée et en cela renforçant la solitude du narrateur dans son destin de vie et de créateur, « *vivre jusqu'à l'intolérable* », s'exclame-t-il, qu'il s'agisse ici de remonter à l'origine ou d'explorer un possible, et de poursuivre « *me voir tel un morceau de neige informelle, sans carotte pour le nez, ni pommes de terre pour les yeux, ni tomate pour la bouche, pas même à l'état de bonhomme* ». De la même façon, la nature végétale — fréquemment transcrite — est elle-même limitrophe de ce qui la ronge : l'olivaie est celle d'un giratoire paysagé. C'est alors sans doute que se trahit la violence des Embrasses/és, leur caractère étouffant et effrayant lorsqu'ils ne bordent plus rien, ni le paysage intérieur ni l'autre côté de la vitre : « *Quelle horreur ! Les rideaux du décor avaient été brutalement arrachés [...]* ». Étrangement, c'est une double figure féminine qui en rend compte et, une fois de plus, imbriquées l'une dans l'autre : en opposition au personnage maternel et castrateur, qui finalement dévore fils et amant, le rappel de Camille Claudel, la créatrice, dont la propre mère a fait détruire les sculptures tout comme si de telles œuvres ne pouvaient émaner que d'une force virile, d'un sexe érigé qu'il faut au final briser. La mère du narrateur sort du tombeau ; Madame Claudel met sa fille au tombeau, l'une et l'autre mères d'enfants ambivalents — un fils homosexuel ; une fille artiste et déclassée — qui plus est ayant été précédés d'enfants morts. L'écriture, pour suivre les méandres d'un tel récit et de ses démembrements, se fait à la fois elliptique non sans provoquer volontairement chez son lecteur quelques difficultés, et luxuriante jusqu'à l'engorgement verbal, mots serrés, enlacés, au point que l'on se pose la question — c'est la réussite majeure du livre — qui induit l'autre, du thème paradoxal de la création ou de cette suite abyssale de substantifs et d'adjectifs ? Du fond ou de la forme ? « *Pourquoi employez-vous des mots plus grands que nature ?* », interroge le narrateur. Il n'est alors pas étonnant que le roman se termine sur la figure si particulière du Christ basque, daté du XIV^e siècle, de l'abbaye de la Celle que son auteur n'a pas hésité à représenter dans toute l'horreur de la Crucifixion, puisqu'elle rejoint symboliquement celle de Robert Walser dont Jean-Pierre Barbier-Jardet évoque en quatrième de couverture la descente aux enfers, quittant la clinique pour une

promenade dans la neige qu'il poursuivra jusqu'à la mort, non sans l'avoir pressentie dans une phrase terrible : « *Ai-je cueilli des fleurs pour les déposer sur mon malheur ?* » Quelles fleurs, brodées, peintes, enluminées ou celles des jardins et des campagnes ?