



« *Elles traversent les frontières* » : Périple de la mémoire, déplacement et tracées du récit chez Colette Fellous

SAMIA KASSAB-CHARFI

Université de Tunis

Résumé :

Dans la quête mémorielle de Colette Fellous, la mémoire est transformationnelle: elle n'est pas un donné statique mais appelle une reconstitution active où le morcellement des plans scéniques nécessite une nouvelle donne. L'épicentre pré-textuel de cette quête n'est autre, dans cette poétique, que le tableau de Cézanne, les Joueurs de cartes. Cette allégorie où s'ordonnent les mises en abyme emprunte le mode d'une écriture « cachée, travestie, déplacée », écriture « tissée d'invisible » où la phrase rompt les limites entre les sources énonciatives, mêle visions passées et présentes, puise dans les ressources du scénario pour s'adapter à une poétique où règnent les migrations, les déplacements, d'un pays à l'autre, d'un tableau à la vie réelle, traversant les frontières.

Mots-clés : déplacement – mémoire – peinture – cartographie – scénario

Resumen:

En esta búsqueda de la escritora francesa Colette Fellous, la memoria no es una materia estática y fija. Su consistencia transformacional la hace como un juego donde la diversidad de los planos escénicos necesita una nueva distribución de las cartas, que determine otro modo de conducir la historia. En esta búsqueda, el epicentro ante-textual es la obra del pintor francés Cézanne, "Los Jugadores de cartas". Esta alegoría propone practicar un modo de escribir que privilegia el ritmo rápido, acelerado, las frases que rompen las fronteras entre las diferentes voces enunciativas, que mezclan visiones pasadas y actuales, géneros diversos (cine, pintura, música, literatura): maneras de proyectar una visión del mundo basada en las migraciones, los traslados, desde un país a otro, un arte a otro, atravesando las fronteras.

Palabras claves: traslado – memoria – pintura – cartografía – escenario

Abstract:

In Colette Fellous's memorial quest, the memory is transformational : it is not a static datum. It's plasticity calls for an active reconstitution where the parcelling out of scenic plans requires a new deal. In this poetic, the pre-textual epicentre of the quest is no other than Cezanne's painting The Cardplayers, which allegorise the poetics way of the writer, by practising a hidden and displaced writing, whose body seems rather seamless, where sentences disrupt its own limits, going through enunciatives voices, melting past and present visions,, taking from the cinematographic way to express displacement, migration from a country to another, from art to real life, crossing frontiers.

Keywords: displacement – memory – painting – cartography – scenario



« Faire le tour de notre mémoire, comme on ferait le tour des plages, marcher pendant des heures infinies sur le même sable, laisser son pied se creuser au bord de l'eau, ne jamais oublier cette terre, laisser son empreinte avec celle de tous ceux qui ont été embarqués dans le même voyage, pour être en paix avec notre histoire. Puis disparaître et se fondre dans la mer. Ne plus chercher la frontière entre le ciel, la mer, la plage, l'Histoire. C'est n'être qu'Histoire. »

Colette Fellous, *Plein été*

« Que les villes se déplacent à nouveau »

Colette Fellous, *Amor*

I. UNE CARTOGRAPHIE COGNITIVE MOUVANTE

Suivre ce périple de la mémoire tel que nous y invite Colette Fellous supposera essentiellement ici de passer par le relais fondamental de deux opus, *Amor*, récit publié en 1997, mais surtout *Plein été*, tout récemment paru (2007), plongée qui prolonge le vaste et complexe mouvement, déjà entamé dans les œuvres précédentes, de « traversée des frontières » (Fellous, 2005 : 116), tout en le *divertissant*, c'est-à-dire, en le déplaçant, le translatant sur l'espace flexible, multiaxial, de la remémoration, dans toutes les déclinaisons langagières, syntaxiques, tropologiques possibles que celle-ci peut adopter. Le sujet de *Plein été* est annoncé comme étant le même que celui d'*Amor* – mais il y est en réalité décentré, comme éludé : dans *Plein été*, il est à peine fait mention du viol. C'est pourtant là que C. Fellous pointe ouvertement la recherche mémorielle. Dans ce récit, la mémoire semble avoir la même fonction que la *pioche* dans le jeu de cartes : « (...) Avec une passion pour la pioche, ces cartes muettes qui pouvaient nous sauver d'un coup et qui avaient l'air de nous attendre, patiemment. » (Fellous, 2007: 141). Chaque *plan* —au sens de découpage de scène ou micro-séquence, comme on parlerait d'une *manche* dans le jeu de cartes— semble ainsi *pioché* dans un ensemble chaotique de scènes oubliées, encore confuses, ou purement et simplement refoulées. C'est ainsi que la « cartographie cognitive »¹ de l'auteur, où les lieux s'emmêlent —ce « chant des errants qui n'ont

¹ L'expression (« cognitive mapping ») est du philosophe américain contemporain Frederic Jameson, mais elle est aussi utilisée pour les structurations mnémotechniques d'apprentissage et correspond alors plutôt à « mind mapping ».



pas de frontières » (Fellous, 2007 : 86)— glisse lentement, au long de *Plein été*, vers une *cartomancie* cognitive, où chaque image, instantané ou à l'inverse plan-séquence qui amplifie, n'éclaire pas seulement un canton du passé mais est comme pourvue d'une fonction divinatoire, et de ce fait illumine, donne consistance et relief précis au futur. Telle « vision prophétique du passé »² —« un avenir immense qui se tient debout dans le passé » (Fellous, 2007 : 102)— rappelle que les lieux du présent demeurent prisonniers d'une forme d'irréalité s'ils ne sont articulés à une chaîne affective de lieux délocalisés, traces déplacées, qui défont la convention selon laquelle villes, ports, quartiers seraient enchaînés à leur strict enracinement continental. C'est cette *archipelisation*, ce bougissement des aires —« Où est la frontière entre ce que je vois et ce que je dis ? » (Fellous, 2007 : 149)— qui fait la singularité de Colette Fellous comme écrivain *recompositeur* du monde : non contente de redessiner sa propre géographie, la romancière impose un autre alignement, un montage à l'allure improvisée. Et les lieux de prédilection choisis sont, d'un livre à l'autre, et dans leur assemblage, presque toujours les mêmes. Dans *Amor*, la cascade asyndétique de noms de villes s'auto-régénère, obsessionnelle : « Je suis sûre maintenant de ce voyage. Je me suis déplacée avec les familles, j'ai retrouvé leur parcours et partagé leur inquiétude. Rome, Livourne, Venise, Carthage, Babylone. » (Fellous, 1997 : 67). Un peu plus tard, revient la même concaténation, avec un contenu légèrement modifié : « Rome, Livourne, Mahdia, Babylone (...) » (Fellous, 1997 : 86). Aussi la divination des parts désajointées de soi ira-t-elle puiser dans les essences diverses et hétérogènes des atmosphères, seulement reliées par une couleur, une odeur communes. Or cette divination va s'aider, chez Colette Fellous, d'un fil conducteur : une scène picturale cristallisant, à différents niveaux, la *traversée des frontières*.

II. LES JOUEURS DE CARTES : « ENTRER DANS LE TABLEAU »

1. Le tiers lieu

« Beaucoup de tableaux sont là pour être regardés, disait le peintre Guo Xi, mais les meilleurs sont ceux qui offrent l'espace médiumnique pour qu'on puisse y séjourner indéfiniment. » (Fellous, 2007 : 37). La toile de Cézanne, les *Joueurs de cartes*, est omniprésente dans l'œuvre de Fellous. Peu à peu, dans *Plein été*,

² La formule est de l'écrivain et penseur antillais Edouard Glissant.



le tableau passe d'un banal objet familier, acheté par la mère lors de l'installation de la famille dans le nouvel appartement de l'avenue de Paris à Tunis, « en même temps que les *Roulettes* de Van Gogh »³ (Fellous, 2007 : 29), à une clé herméneutique du périple mémoriel, dont la résolution est intimement liée à l'*attention* prêtée au tableau, qui excède alors ses simples limites objectales. Le jeu de cartes, dans la scène qu'il met en place, par les protagonistes qu'il réunit, par l'accentuation du personnage en retrait, celui qui lance un coup d'œil oblique vers la table, devient une allégorie de la démarche poétique de l'écrivain. Petit à petit, la narratrice *joue le jeu*. Elle « entre dans le tableau » (Fellous, 2007 : 32), franchissant la frontière qui sépare les eaux opaques du monde de l'enfance et le no man's land —*terra nulla*, encore— sur lequel s'avance la quêteuse, l'enquêteuse : « Comme dans un roman, je devais me faire détective (...) » (Fellous, 2007 : 82). Et ce territoire est de pure incertitude, il est sans murs, voire sans *genèse* :

Il n'y a pas d'origine, juste un commencement, et peut-être un secret. C'est ce que je me répète. Pas de début à la mémoire non plus, quelque chose d'ouvert, d'auréolé, sans frontières précises, sans contours, un avenir immense qui se tient debout dans le passé, qui attend. (Fellous, 2007 : 101)

La *joueuse de cartes* l'est dans les deux sens du mot *carte* – géographique et *ludique*. Mais quoique *partie* prenante du jeu, elle « reste » tout de même « au bord de la scène » (Fellous, 2007 : 102) : là encore, Pierrot au bord de l'abîme. Au moment de la saisie, il y a l'éclat soudain du malentendu, du décalage, d'une confusion brutalement éclaircie, comme lorsque sa mère lui annonce qu'elle est enceinte, et que l'heureuse alerte se révèle n'être en réalité que l'accablant indice du « retour d'âge » approchant. *Entrer dans le tableau* suppose la construction d'un tiers-lieu, à « géométrie secrète » (Fellous, 1997 : 62), qui n'est ni le passé, ni le présent, mais une concoction, une composition, une posture, une vision – un angle abordé, comme au cinéma, d'où voir sa propre vie. Or cette posture suppose, dans la scénographie Fellous, un don d'ubiquité : dans *Amor*, par exemple, simultanément en Toscane, à la Marsa, à Paris, boulevard de Picpus, la tireuse de cartes montre qu'il résulte, de cette démarche qu'elle consent afin de recomposer ses patiences, une *intertopique* « dévastant les cartes de géographie » (Fellous, 1997 : 109). Chaque part d'elle est dans ces lieux séparés mais *sans contours*. Et c'est la superposition et la surimposition des lieux réels

³ Dans *Amor*, l'autre tableau, « au-dessus de la machine à coudre » (Fellous, 1997 : 96), était *Le camp des bohémiens* de Van Gogh.



qui va aider à la reconstitution des fragments de soi, morcellement consécutif à l'agression physique subie lors du viol relaté dans *Amor* —« Depuis, tout s'est morcelé et je peux bouger sans difficulté dans trois lieux à la fois » (Fellous, 1997 : 102)— et dont l'ignorance volontaire ou la pudique ellipse produit le même malaise, le même ravage que la révélation même : « Brutalité d'une disparition, comme une langue tout entière qui se serait cassée en morceaux devant elle et devant la ville » (Fellous, 1997 : 86).

2. Cinétique du prétexte pictural

Dans cette démarche, le recours à la toile de Cézanne est fondamental. Si l'on pouvait hasarder une poétique des objets chez C. Fellous, ce tableau y jouerait un rôle de premier plan. Ce ne sont plus alors seulement les frontières géographiques qui s'estompent, les lieux qui s'interpénètrent, mais également fiction et réalité, genres — la peinture et le récit, ce récit rétro/prospectif, le cinéma, si présent dans la stylistique de Fellous, avec cette écriture de scénariste. Le tableau où l'un des personnages observe la table de jeu par-dessus l'épaule d'un des joueurs expose l'icône qui attire la narratrice : elle s'y identifie. Faire « le tour du temps » ainsi que « le tour des choses » (Fellous, 2007 : 117-8) est à ce prix : consentir à toutes les projections, à toutes les translations et incorporations possibles :

Le tableau original de Cézanne est au musée d'Orsay depuis le jour où le comte Isaac de Camondo a décidé d'en faire un legs. Je le vois comme le père de famille de la série. Mais quatre autres versions sont éparpillées dans le monde, j'aime faire régulièrement le voyage vers eux (...). Quand j'ai découvert la plus grande toile, avec les quatre personnages dont la petite fille qui regarde derrière les cartes, le tableau de la fondation Barnes, j'ai eu un gros frisson, j'ai vraiment cru que la petite fille qui regardait les joueurs, c'était moi. (Fellous, 2007 : 43).

Le schéma des *Joueurs de cartes* se retrouve ailleurs sous d'autres formes : l'histoire d'*Amor* ne s'appuie-t-elle pas sur le trio composé par Joseph, Gregor et Théo ? A la fin du roman, « trois avions survolent le quai » (Fellous, 1997 : 130), passant dans le ciel de Venise. Au début de *Plein été*, on retrouve encore une scène de triade, en gare du Nord : « Dans le compartiment, trois soldats jouaient à la belote, j'aimais les regarder en silence, un autre homme près de la fenêtre les regardait faire aussi, les bras croisés. » (Fellous, 2007 : 25). Un peu plus tard, la narratrice superpose —et croise— des segments historiques de vie



parallèles, rappelant qu'au moment où Cézanne peint ses *Joueurs*, en 1890-1891, son propre grand-père avait « alors vingt-cinq ans » (Fellous, 2007 : 43). Voilà que l'amorce de la scène imaginée où Cézanne peint glisse subtilement, en fondu enchaîné, par cet art des plans déplacés que l'auteur maîtrise si bien, vers l'image du grand-père déambulant à Tunis, puis revient aussitôt à Cézanne :

Mon grand-père avait alors vingt-cinq ans. Il traverse la ville avec son grand manteau de tweed, il passe par la Porte de France et rejoint son magasin de la rue Sidi Ben Zyad, au numéro 17, manufactures anglaises, passementeries, galons de soie, il salue le bijoutier, l'épicier, le forgeron, il met à chaque fois la main sur son cœur et la porte à sa bouche. [...] Cézanne avait cinquante et un ans. (Fellous, 2007 : 43).

Une des étapes, l'un des modes de la quête pratiquée emprunte donc la figure tropismique —tropologique— de ce *déplacement* du tableau hors de ses limites, de ses propres frontières de tableau, d'une part, et d'autre part, déplacement de la *scène primitive* du Cézanne vers les plans disjoints de la vie *réelle* – ou supposée être telle, du moins. Aussi, ce que l'on peut considérer, dans la poétique de Colette Fellous, comme l'épicentre de la quête mémorielle, épicentre paratextuel et *pré-textuel*, au double sens du terme, cette toile des *Joueurs de cartes*, est aussi le point de cohérence de cette reconstruction de soi – peut-être même un point d'*adhérence* : « Et de nouveau, tu vois, je suis là, [...], cherchant à rassembler l'ordre des choses » (Fellous, 1997 : 66). Le déclenchement de toute forme de mémoire – « mémoire aimantée » « mémoire involontaire » ou « volontaire », « mémoire aléatoire », « mémoire avalanche », « mémoires zébrées, bariolées, travesties » (Fellous, 2007 : 59, 83, 145) est tributaire du stimulus Cézanne, qui articule l'avancée hésitante, tantôt pénible tantôt euphorique, analeptique en tout cas, de cette écriture elle-même « cachée, travestie, déplacée » (Fellous 2007 : 134) à l'unité silencieusement éloquente du tableau, avec son autre syntaxe. Celui-ci fonctionne, sans aucun doute, comme une clé dans le récit – un interrupteur. Dans *Plein été*, on apprend que le lien que cette toile, en particulier, entretient avec les autres tableaux de la série est analogique à l'enchaînement, à l'articulation complexe qui unit les différents opus de l'écrivain. Chaque retour – ou *remontée*, comme l'enfant qui lève les yeux sur la scène fixée au mur, ou lorsqu'elle y cherche – et trouve – un refuge mental, talismanique, hors des turbulences familiales (« je savais qu'en réalité ils avaient été placés là, au centre de ma maison, pour nous accompagner et nous protéger », Fellous 2007 : 31) – s'effectue via une analepse topologique vers la toile. L'écriture en tire un troisième déplacement : celui qui, articulant l'image fixe de la scène picturale et l'avalanche chaotique des sensations, construit une *cinétique*,



celle d'une écriture très proche du scénario, non abouti encore, encore en progression, écriture qui déplace, démonte, « recompose » les scènes et les plans : « l'été est là qui m'accompagne et me regarde. Il est un temple de poche. (...) il me fait avancer, me donne l'élan de vivre, de recomposer encore et toujours ce dont je crois avoir été témoin (...) » (Fellous, 2007 : 146). Ce n'est pas un hasard si Colette Fellous a choisi d'insérer, dans plusieurs de ses œuvres (*Avenue de France*, *Aujourd'hui*, *Plein été*, en particulier), des photos, en noir et blanc. Rappelant l'atmosphère du cinéma des années 60, elle nous fait comme assister à la naissance d'un film, à son projet. Le personnage du père est lui-même comparé, dans ses gesticulations, sa performance, à un « grand acteur à ses heures » (Fellous, 2007 : 143). La mort de Marilyn Monroe, l'affiche du film de Luchino Visconti, *Bellissima*, d'où se détache Anna Magnani, actrice célèbre du cinéma italien de cette époque, ou encore l'image de Brigitte Bardot dans le film de Roger Vadim, *Et Dieu créa la femme*, replacent le cinéma, comme la photographie, la peinture, la musique —omniprésente dans les narrations de Fellous, via Monk, Schubert, Chopin ou encore « la voix de Dalida et celle de Dario Moreno » (Fellous, 2007: 86)—, et jusque les affiches publicitaires (comme l'immense publicité Coca-Cola au mur du Passage à Tunis (Fellous 2007 : 89), dans cette osmose transgénérique puisant dans les potentialités offertes par tous les arts. Le Kléber, salle de cinéma connue à Tunis dans ces mêmes années est un lieu aussi familier, aussi magique que les plages et le *lieu-été*, qui, lui, est « une séance permanente » (Fellous, 2007 : 146). L'auteur donne, en disjonction, en *pré-montage*, les parts du tableau à lier : comme une suite logique que le lecteur doit, s'aidant des autres récits —*Avenue de France*, *Aujourd'hui*, *Le Petit Casino*, *Amor*, ...— tenter lui aussi de réaligner.

III. « CETTE ÉCRITURE CACHÉE, TRAVESTIE, DÉPLACÉE »

1. *Le tissage d'invisible*

Aussi l'écriture de Colette Fellous suit-elle les aléas, les vrilles haletées de cette course à comprendre la composition du tableau-récit. Au départ, l'anamnèse n'est jamais donnée comme un projet abouti, ni comme une fin, non plus que la mémoire n'est métaphorisée en un lieu clairement circonscrit ou défini :

j'avais beau convoquer ces moments qui flottaient en permanence dans ma mémoire, enfin je dis mémoire mais c'est d'un autre endroit que je parle sans savoir comment le nommer, oui, j'avais beau les convoquer, je les sentais disparaître et se détacher, au fur et à mesure qu'ils apparaissaient. (Fellous 2007 : 22)



Les modulations de l'écriture, ses *avancées-reculées*, semblent suivre le cours aléatoire de cette mémoire qui se délite autant qu'elle se révèle. Au centre du *Plein été*, tout comme dans celui d'*Amor* —et au-delà de l'histoire du trio, là encore à recomposer, à réunir dans une chambre d'hôtel— il y a un secret, quelque chose qui ne s'est pas dit, un tourment, un silence —« Tout ce qui s'est passé sur mon corps, je l'ai effacé, je l'ai barbouillé de silence » (Fellous, 2007 : 105)— tout comme il y a, au cœur de la mémoire, ces nœuds d'oubli qui, paradoxalement, ponctuent la respiration de l'acte même de se remémorer: « J'aime me souvenir d'avoir oublié », confie la narratrice (Fellous, 2007 : 106). Surtout, peut-être, une impuissance à faire émerger ce non-dit de la vague qui l'a submergée pendant de longues années. Lorsque la narratrice se rappelle l'immense affiche rouge et blanc de Coca-Cola dans le quartier du Passage, en plein Tunis, et que cette image la poursuit jusque dans son sommeil, elle approche la matière encore confuse, encore fusionnelle, qui est dans un en deçà de l'exprimable :

Oui, cette publicité aux couleurs du drapeau tunisien déboulait dans mes nuits et titrait en pleine page le rêve à venir, je ne pouvais m'en défaire, elle s'agrippait à mes yeux et ne me lâchait jamais, je sentais qu'elle brûlait de me dire quelque chose, mais je ne comprenais pas, alors je recommençais tout le scénario depuis le début. Toutes les nuits. J'approchais d'un secret, mais je n'avais pas encore assez de mots pour le déchiffrer. Il me faisait signe, je ne savais pas répondre. (Fellous, 2007 : 90)

Toute l'émotion, la mise en haleine du récit sont dans ce saisissement sporadique —accélération / ramassement— de la narratrice-protagoniste. Saisie, prise à partie par ces stimulus qui creusent en elle les voies —retrouvées ? nouvelles ?— d'une sensation dont on pense qu'elle est, dans le familier qui la fonde, forcément anamnétique, mais en vérité construite, créée de toutes pièces. A chaque donne, la configuration est inédite, malgré la pérennité des cartes. Souvent, la douleur naît de cette démarche qui consiste à rouvrir le canal, à remonter quelques-uns des méandres du labyrinthe, sans porter atteinte toutefois à l'intégrité cohérente, ni à cette *adhérence* déjà évoquée précédemment, sans causer de préjudice à l'enveloppe externe —ce *moi-peau* (Anzieu)— qui soutient le tout. C'est ce qui explique l'image artisanale, presque chirurgicale, des *points* chez Colette Fellous — et cet extraordinaire « point d'été » qu'elle invente dans *Plein été*, ce *tissage d'invisibilité* où les points sont à retrouver, à défaire pour espérer comprendre une part de la secrète formule du montage initial :

Nous sommes tous tissés d'invisible, nous marchons en protégeant notre secret, seule notre peau, si fine, soutient tous nos labyrinthes, canaux, veines, chemins d'irrigation, avant de se jeter dans la ville : attention, attention en traversant. (Fellous, 2007 : 93).



Le « corps cousu au point d'été » (Fellous, 2007 : 150) est projeté dans le récit comme la métaphore d'un habit complexe où l'assemblage, ses modes, ses manières, déterminent non seulement la facture stylistique de l'ensemble fini mais permettent aussi de saisir que ce tissage relève d'une écriture, d'un langage particuliers. Or si ce tissé est *langage*, à sa manière, s'il compose un motif général empreint de signifiante —celui du périple mémoriel, ce retour aux *signes* des villes, bâtissant, défaisant, construisant une sémiotique discontinue—, il n'en diffuse pas moins, dans leur variabilité strictement contextuelle cette fois-ci, un faisceau de connexions spécifiques, dont le lecteur doit, à son tour, deviner le *bâti*, restituer la ligne de traçage — « D'ici, je peux recomposer le tracé de ma famille, Séville Lisbonne, Venise, Livourne, Tunis, Paris » (Fellous, 2007 : 119). Peut-être d'ailleurs est-ce davantage ce *bâti* qui transparait dans l'écriture de Fellous que l'évidence inscrite, gravée —et supposée *définitive*— des points accrochant fermement le tissu. Il est étonnant de constater que la romancière n'utilise pour ainsi dire jamais les guillemets: pas de répliques rapportées chez elle, ni de « paroles tenues à distance »⁴, en un abandon de la fonction autonymique, dans une énonciation pourtant ouvertement hétérogène, polyphonique, dans laquelle s'emboîtent, pêle-mêle, pensées intimes, traces d'exhortations maternelles ou paternelles, monologues intérieurs, disputes, dialogues collés de bout en bout, en une linéarité narrative fluide qui amalgame dans un tourbillon unique les discours d'énonciateurs différents, comme chez Duras, et comme en une seule longue phrase, telle qu'on la déverserait en confiance, sur le divan d'un psychanalyste.

2. De la césure à la phrase *sans coutures*

Si la phrase de Colette Fellous déferle, *tissée d'invisible*, avec toutes ces stratifications discursives différentielles —« J'ai pris l'habitude de me tutoyer en dialoguant en permanence avec plusieurs voix inconnues que j'abrite depuis toujours » (Fellous 2007 : 78)—, il n'en demeure pas moins qu'elle est à la recherche —déclarée— de cette *césure* qui barre la continuité rassurante de l'espace-temps Été, et dont elle tente désespérément d'effectuer le *raccord*. Cette césure, qui existe bel et bien sur le plan thématique est comme niée, et cherche en tout cas à être colmatée au niveau du mode expressif. On peut d'ailleurs se

⁴ Jacqueline Authier-Revuz, « Paroles tenues à distance », in Conein B. et al. (éds) : *Matérialités discursives*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981, p. 127-143.



demander si le glissement intempestif et sans aucune marque d'*enjambement* d'une source ou d'un degré énonciatif à un autre n'est pas, outre la marque stylistique du *raccord*, une manière de reproduire le déplacement d'un personnage à l'autre dans le tableau des *Joueurs de cartes*, mais sans doute aussi dans *Plein été* où émerge à nouveau, dix ans après *Amor*, qui l'évoquait, le secret du viol subi par la narratrice dans son enfance, ce déplacement d'un corps à l'autre, du corps blessé de celle qui raconte, vers l'autre corps blessé à la suite d'un accident, celui de la petite Lolly, et dont le souvenir s'est substitué, dans la mémoire sélective de la narratrice, à celui, infiniment intime, du viol :

C'est à partir de cet oubli que je décide soudain de changer de nom, à huit ans, de m'appeler Lolly, de me déplacer vers un autre corps blessé, d'oublier complètement le mien et d'être une autre, délicieusement. (Fellous, 2007 : 106)

Le déplacement, la phrase sans artifices, indicielle d'une écriture accélérée qui n'a le temps, dans sa quête, de s'attarder ni à la mise en forme ni à la mise en scène *scripturale* de cette quête, voilà ce qu'il ressort essentiellement de l'art du récit chez Colette Fellous : phrase souvent sans articulations clairement marquées, dont les syntagmes, les canaux énonciatifs *traversent les frontières*, phrase à *bâti* provisoire, non définitive, prête à être *défaite* en cas de besoin, comme le tissage de Pénélope, phrase *sans coutures* en somme, phrase *d'essai* (au sens où l'on parle de *cinéma d'essai*), et qui offre l'immense avantage d'une réversibilité possible, comme pour cette étonnante ardoise magique de *Plein été*: « on jouait avec l'ardoise magique, vroum tout ce qu'on écrivait pouvait s'effacer au même moment, plus aucune trace, un vrai délice cette disparition dont on était les maîtres » (Fellous, 2007: 35). Relevant d'une *écriture-vrac*, fluante, *nébuleuse*⁵, dominée par l'oralité et ses particularismes intonatifs et syntagmatiques, elle est dotée d'une ligne stylistique qui tient du film dont les images défilent, apparemment sans montage réfléchi, souvent asyndétique, ou cassée par une chute abrupte, finissant en queue de poisson, comme chez Duras encore, avec ce brandissement d'un verbe soudainement intransitif —« [...] cette course qui me fait haleter et courir vers. » (Fellous 2007 : 27)—, course vers l'émergence du motif du secret « resté invisible » (Fellous, 2007 : 107), secret *multiplié* à la

⁵ Cette désignation est assignée à certains genres de textes, « organisés en *nébuleuses*, aux frontières floues et mouvantes » (J.-P. Bronckart, *Activité langagière, textes et discours. Pour un interactionnisme socio-discursif*, Lausanne, Delachaux & Niestlé, 1996, p. 110 (cité in Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 595 (« Typologie des discours »).



fin du récit, s'accroissant, ce qui correspond au final à d'autres formes de travestissement, en une reconstitution de la figure familière du cercle chez l'auteur. « Faire le tour des choses » (Fellous, 2007 : 118) est le rite déambulatoire qui convient à l'accomplissement de cette écriture qui *détisse*, qui reprend un à un les fils pour proposer un chaînage nouveau, rapprochant des objets séparés malgré leur contiguïté ambiguë, rompant codes et normes de congruence logique et sémantique – comme au carnaval. Là est son accroissement, narratologique, cognitif. Fellous joue avec un plaisir évident à faire alterner l'*effacement* du tourment – encore l'image de l'ardoise magique – et le ravissement de la sensation retrouvée, saisie – même illusoirement : disparition/ restitution. Mais cette restitution n'est pas toujours celle qu'elle escompte – l'entreprise est par trop démesurée : « je ne peux pas à moi seule raconter l'histoire de toute une lignée, ça ne sert à rien. » (Fellous, 2007 : 138) . Seule, l'« odeur de langue française » (Fellous, 2007 : 35) resurgit, comme les *Joueurs de cartes*. Dans *Avenue de France*, elle se mêle aux autres langues. La trame de l'écriture de Fellous est ainsi faite, dans un multilinguisme principiel, virtuel, très présent. Et c'est peut-être ce rêve fusionnel des langues qui explique la tentation de l'écriture-cinéma chez Fellous, d'une syntaxe qui voudrait à tout prix transcender les particularismes linguistiques pour pétrir une matière faite des traces de plusieurs idiomes ou langues —« Munich se dit bien Monaco en italien, vous ne le saviez pas ? » (Fellous 2007 : 123)— voire de plusieurs langages génériques. C'est peut-être aussi dans le but de *fondre* ces langues que l'initiative énonciative chez Fellous est une initiative qui, tout à la fois, et selon le code paradoxal de l'écrivain, *dépayse* et *rapatrie* (Fellous, 2007 : 139). C'est ce sentiment, cette perception d'être à la fois *dans* et *hors de* la langue qui sont exprimés par Roland Barthes dans *Le plaisir du texte* :

En moi passaient les mots, les menus syntagmes, les bouts de formules, *et aucune phrase ne se formait*, comme si c'eût été la loi de ce langage-là. Cette parole à la fois très culturelle et très sauvage était surtout lexicale, sporadique ; elle constituait en moi, à travers son flux apparent, un discontinu définitif : cette non-phrase n'était pas du tout quelque chose qui n'aurait pas eu la puissance d'accéder à la phrase, qui aurait été *avant* la phrase ; c'était : ce qui est éternellement, superbement, *hors de la phrase*⁶.

⁶ Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot & Rivages, 2007 (édition anglaise: 1994), traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Françoise Bouillot, p. 280 (Chapitre IX : Le postcolonial et le postmoderne : la question de l'agent ; *Hors de la phrase*, citant Roland Barthes, *op. cit.* , Paris, Seuil, 1973, p. 79).



3. L'énonciation déplacée

Le « vrac, le bric-à-brac de la mémoire » (Fellous, 2007 : 46) déroule son hétéroclite. Pour « passer », pour accéder à la diction des choses —pièces, objets, saveurs, frayeurs— il faut trouver une forme adéquate, la juste chorégraphie en matière de rythme phrastique. Chez Colette Fellous, la syntaxe *est* rythmique. La phrase a des poussées, des accélérations chronométriques : elle déboule, dévale, phrase avalanche —comme la « mémoire avalanche » (Fellous, 2007 : 83)—, phrase pendule qui s'affole et charrie dans son flux les voix des dialogues, stridences d'ordres lancés, bribes de discordes, s'immobilisant parfois, en alerte, lorsqu'un canal du labyrinthe-mémoire est brusquement dégagé, lorsqu'une cache secrète en est débusquée et mise à nu, éclairée de présent. C'est d'ailleurs lorsqu'une voie est dégagée de la sorte que l'intonation narrative s'infléchit. Le moment du souvenir, brusquement désopacifié, se convertit paradoxalement en espace chaotique de langage : un lieu qui n'appartient plus exclusivement au passé, mais qui n'a pas encore la matérialité évidente d'une diction présente, effective. C'est ce moment-lieu vertigineux qui est savouré ici :

Tant d'invisible dans ces corps que nous portons, quelque chose d'immense nous habite je le sais, avec tous ces mots accrochés en vrac par-dessus, grands et petits, qui courent dans nos veines, sans répit, tu, je, nous, vous, ils, tant d'invisible dans l'histoire que nous portons je veux dire. Quel vertige tout à coup, tu, je, nous, vous, ils, voilà le marché aux tissus, voilà le marché aux herbes, les viandes grillées, les poteries noires fabriquées par les femmes de la montagne, doucement, doucement, tout va s'écrouler, je chancelle, ça y est, je suis arrivée. (Fellous, 2007 : 75).

Faire le tour est un acte ininterrompu, continu : c'est un mouvement perpétuel. Cette initiation n'est ainsi jamais terminative : elle est inscrite dans un projet à temporalité résolument durative et spatialement indéterminée, c'est-à-dire non circonscrite. De plus, la traçabilité de ce parcours suppose une traversée transversale —« J'aime la magie lente de ce chemin tracé dans le temps, qui court en diagonale, qui traverse les champs de maïs et de raisins noirs, Soliman, Grombalia, Korba, Porto Farina (...) » (Fellous, 2007 : 139)— où l'ouverture de l'horizon pointe, en dépit de la précision des noms de villes, de la lucidité intentionnelle de la remémorante, une anti-cartographie, une géographie dérangée, où les frontières se défont, où les contours des événements et de leurs diverses dictions s'effacent. L'asyndète événementielle et discursive actualise l'absence d'origine dans la poétique-génétique de Colette Fellous, où le commencement est un tracé qui incorpore le déplacement et s'en nourrit. Chez elle, tout



commencement est un déplacement, une migration qui vient faire échec à la césure. Ce mode affecte aussi la naissance du récit, l'élan de la phrase, qui lui est indexé. Il touche aussi les mots, qui sont comme révélés dans leur matérialité intime à la faveur de ce toucher, de cette manipulation qui les sort de la donne habituelle des récits de migrants. Un corps associatif nouveau leur est aussi assigné. Cette autonomie est clairement décrite et explicitée dans *Plein été* :

Il y a quelques années encore, les villageois [...] jetaient dans la mer des fruits du caroubier en offrande à Neptune, des grappes de raisin, des grenades. Je pense à Spinoza qui voulait créer des états de joie permanente parce qu'il pensait que la peur, la colère, toutes ces émotions négatives mèneraient au désir de ne pas continuer, d'arrêter tout. C'est vraiment idiot d'avoir pensé à Spinoza pile au moment où j'ai entendu le mot grenades, je le sais bien, mais je n'y peux rien, les mots ont leur part d'aimantation, ils sont autonomes, imprévisibles, je les laisse vivre librement puisque c'est la règle de mon jeu d'été. (Fellous, 2007 : 98)

Le déplacement correspond ainsi, outre cette expérience de dérive translationnelle de la narratrice, à une expérimentation anthropomorphique des mots. Sortir de soi, *s'ex-centrer*, revient, pour les mots, à la construction d'un nouveau corps, leur *aimantation* selon un autre pôle attractif, par un glissement hors du pôle habituel, étant comme une conséquence de cette translation des choses, des lieux, des êtres. Si pour C. Fellous, seul le *dépaysement* est le meilleur moyen de *se rapatrier* (Fellous, 2007 : 139), les mots eux-mêmes se trouvent engagés dans ce glissement métamorphique, qui ne trouvent leur corps nouveau que dans cette provisoire dépossession, laquelle est une manière d'habiter autrement l'espace des correspondances, des *réfringences* sémantiques associées – de les amplifier:

Si une phrase est prononcée et jetée dans le monde, c'est que les mots mêmes sont devenus immédiatement concrets, ils ont désormais leur propre corps et, en une étincelle de secondes, ils sont prêts à former de minuscules êtres vivants, autonomes, malicieux, stupides ou surdoués peu importe, en tout cas ce qu'ils charrient à l'intérieur d'eux se mettra forcément à vivre devant nous avec un vrai cœur et une vraie respiration. (Fellous, 2007 : 126)

IV. CONCLUSION

Comme ce « jour frontière » (Fellous, 2005 : 74), il y a chez Colette Fellous un événement frontière. Celui-ci n'est pas le moment du *déplacement* physique:



elle n'est pas un écrivain de l'exil, ni même, et contrairement aux apparences, de la nostalgie – « il faut cesser de s'extasier sur chaque déhanchement du temps » soupire la narratrice dans *Plein été* (Fellous, 2007 : 74). L'événement frontière est celui à partir duquel le souvenir (où ce qu'on croit être tel) s'est fabriqué, non par la réalité, mais par le travestissement, le transfert des données de l'histoire intime : le changement de corps, la substitution de l'accident subi par Lolly, son *incorporation* mémorielle. Mais il y a aussi ce poste frontière qu'est la toile-témoin de Cézanne. Par elle, le glissement de l'intérieur vers l'extérieur, et de l'extérieur vers l'intime, en somme le tissage de la cohérence, s'accomplissent. Pas d'archives, mais des pièces paires, qui ne fonctionnent que l'une par rapport à l'autre, la lecture et le sens de l'une ne pouvant advenir sans la présence simultanée de l'autre, tout comme l'identité présente de Fellous ne peut se révéler, au sens chimique du terme, que par un très long plan-séquence où plusieurs villes, plusieurs rencontres interfèrent, s'éclairent mutuellement, s'interpénètrent. L'odyssée felloussienne ne s'accomplit pas en une série de haltes, effectuées dans des relais successifs : c'est une odyssée *simultanée*, une odyssée de « bouffeur de frontières » (Fellous, 1997 : 78). L'espace qu'elle ouvre, l'aire où s'accomplit sa dérive est multiterritoriale et *mediumnique*. Cette dérive ne charrie pas vraiment l'obstination d'un lieu-racine, ni la lamentation d'une intimité désormais désertée ou hostile : d'ailleurs, la « partie de cartes n'est pas encore finie » (Fellous, 2007 : 156). Sa force est de superposer, de tricoter des littoraux, d'envisager des superpositions picturales, pointillistes, de villes éparpillées – elle écrit *peintre*. Ce qu'ajoute Colette Fellous à cet éparpillement, dans les tracées où avance, malgré tout, son récit, c'est une conjugaison possible, une transformation (« quelque chose dans la ville me dictait de raconter encore, de transformer ma mémoire, de l'agrandir », Fellous 2007 : 31), où par delà les temps reconnus —passé, présent, futur— pointe le secret d'un temps *déterritorialisé*, « formant une immense phrase que nous nous partageons, de pays en pays » (Fellous, 2007 : 156).

BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES CITÉES DE COLETTE FELLOUS

- Amor*, Paris, Gallimard, Nrf, 1997, 133 pages.
Le Petit Casino, Paris : Gallimard, coll. « *L'un et l'autre* », 1999, 136 pages.
Avenue de France, Paris : Gallimard, *Folio*, 2001, 246 pages.
Aujourd'hui, Paris : Gallimard, *Folio*, 2005, 165 pages.
Plein été, Paris, Gallimard, Nrf, 2007, 159 pages.