

Anne Martine Parent
Université du Québec à Chicoutimi

Désastres infinitésimaux.
Affect et (dé)mesure de l'événement
chez Toussaint et Lenoir

Un homme verse de l'acide chlorhydrique sur une fleur. Un autre saisit le sein d'une femme. Peut-on parler d'événements? Si peu. Et pourtant, dans l'univers romanesque où ces deux gestes prennent place, ce sont des événements, des désastres infinitésimaux, qui font irruption et perturbent irrémédiablement le cours des choses pour les personnages.

Dans les deux récits, ce qui fonde l'événement, c'est une (dé)mesure affective; autrement dit, l'événement n'est événement qu'à l'échelle du récit et de l'affect qui s'y déploie. Ce fondement affectif de l'événement est au cœur de la poétique et de l'imaginaire de l'événement chez Toussaint comme chez Lenoir. Ce qui caractérise les deux textes à l'étude par rapport au reste de l'œuvre des deux auteurs, c'est qu'à l'affectivité se rajoute / mélange le sexe. Dans les deux romans, sexe et affect font un mélange explosif; le sexe et l'affect créent en effet un état

de tension qui culmine dans un événement final dont la violence est à la (dé)mesure de cette tension accumulée tout au long du récit.

« L'émotion est pur événement¹ », écrit Anne Dufourmantelle dans *Blind Date. Sexe et philosophie*. « L'émotion est un curseur qui indique que quelque chose a lieu, a eu lieu, est en train de se passer là, tout de suite, et que l'on n'y peut rien »; l'émotion, c'est « quand le monde arrive, qu'il entame la peau, entame cette fragile abstraction que nous sommes² ». C'est à cet événement particulier qu'est l'émotion que je m'intéresserai ici, dans *Faire l'amour* (2002) de Jean-Philippe Toussaint et *Le répit* (2003) d'Hélène Lenoir.

Faire l'amour

Le narrateur de *Faire l'amour*³ de Jean-Philippe Toussaint garde sur lui en permanence un flacon d'acide chlorhydrique avec l'idée « de le jeter un jour à la gueule de quelqu'un » (*FA*, p. 11), en visant bien entendu les yeux. « Je me sentais curieusement apaisé depuis que je m'étais procuré ce flacon de liquide ambré et corrosif, qui pimentait mes heures et acérait mes pensées. » (*ibid.*) Le narrateur et Marie, son amoureuse, sont au Japon (à Tokyo plus précisément); Marie, qui est designer et artiste, y prépare une exposition avec sa nouvelle collection de robes. Ils sont sur le point de rompre, sans arriver à s'y décider parce qu'ils s'aiment toujours, mais sans en être certains; parfois, il est question de la fin de leur amour; à d'autres moments, au contraire, le narrateur pense que le problème entre eux est non pas qu'ils ne s'aiment plus, mais qu'ils ne se supportent plus. La question reste ambiguë tout au long du récit et on ne sait pas vraiment, non plus, s'ils

1. Anne Dufourmantelle, *Blind Date. Sexe et philosophie*, Paris, Calmann-Lévy, 2003, p. 55.

2. *Ibid.*, p. 54-55.

3. Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, 179 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *FA*.

vont finalement rompre⁴. Quoi qu'il en soit, il y a, d'entrée de jeu, une tension entre eux, ainsi qu'entre le désir / besoin de rompre et l'élan qui continue de les pousser l'un vers l'autre, tension qui se répercute sur le plan sémantique par un jeu d'oppositions constant entre la douceur et la violence⁵.

Alors, pourquoi tu ne m'embrasses pas? dit-elle en s'approchant de moi pour me prendre l'épaule. Je me raidis, repoussai sa main le plus *doucement* possible et me remis à regarder fixement le quartier dans la nuit. [...] Je faillis ajouter quelque chose, mais je ne dis rien, je me retins et lui posai *doucement* la main sur l'avant-bras, et elle dégag^{ea} *violemment* le bras. Tu ne m'aimes plus, dit-elle. (FA, p. 19, je souligne)

Ce passage est magnifiquement emblématique non seulement de la relation entre le narrateur et Marie, mais aussi du rythme et de la tonalité du récit, de la tension et du mouvement sur lesquels il se fonde. Elle le touche, il se raidit, mais la repousse « doucement », puis la touche « doucement » et elle se dégage « violemment »; ils s'aiment, ne s'aiment plus, se quittent et se retrouvent. De la même manière, le récit alterne entre des moments de sérénité, d'harmonie entre le monde et le narrateur, et des moments de violence. Par exemple, lorsque le narrateur contemple la ville endormie depuis le dernier étage de l'hôtel :

Je regardais l'immense étendue de la ville derrière la baie vitrée, et j'avais le sentiment que c'était la terre elle-même que j'avais sous les yeux, dans sa courbe convexe et sa nudité intemporelle, comme si c'était depuis l'espace que j'étais en train de découvrir ce relief enténébré, et j'eus alors

4. Dans *La vérité sur Marie* (2009), le troisième roman appartenant au cycle dont *Faire l'amour* et *Fuir* (2005) constituent les deux premiers volets, on apprend que le narrateur et Marie ont finalement rompu (Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, 204 p.).

5. D'ailleurs, les mots « douceur » et « violence », ainsi que leurs dérivés (doux, doucement, violent, violemment) sont peut-être les mots qui reviennent le plus souvent dans ce texte de Toussaint; il y a parfois deux « doucement » dans la même page.

fugitivement conscience de ma présence à la surface de la terre, impression fugace et intuitive qui, dans le douceâtre vertige métaphysique où je vacillais, me fit me représenter concrètement que je me trouvais à l'instant quelque part dans l'univers. (*FA*, p. 47)

[Dans la piscine ensuite :]

Je nageais comme en apesanteur dans le ciel, respirant doucement en laissant mes pensées se fondre dans l'harmonie de l'univers. J'avais fini par me déprendre de moi, mes pensées procédaient de l'eau qui m'entourait, [...] elles en avaient l'évidence et la fluidité, elles s'écoulaient au gré du temps qui passe et coulaient sans objet dans l'ivresse de leur simple écoulement, [...] comme des pulsations sanguines inconscientes, rythmées, douces et régulières, et je pensais, mais c'est déjà trop dire, non, je ne pensais pas, je faisais maintenant corps avec l'infini des pensées, j'étais moi-même le mouvement de la pensée, j'étais le cours du temps. (*FA*, p. 51-52)

Mais la ville endormie est également porteuse d'une violence sous-jacente; les néons qui clignotent « déchire[nt] la nuit » (*FA*, p. 27) et irradient les gens et les choses d'une « clarté sanguine indicible » (*FA*, p. 18).

Font écho à ces mouvements de balancier (douceur / violence) les secousses sismiques qui touchent Tokyo à deux reprises (et qui à chaque fois constituent le prélude à une relation sexuelle entre Marie et le narrateur), mouvements qui constituent la parfaite mise en abyme de la relation du narrateur avec Marie, tous deux si « fragiles et désorientés affectivement » (*FA*, p. 25).

Le premier tremblement de terre a lieu au tout début du récit, quand le couple revient à l'hôtel après être allé on ne sait où (tout ce qu'on sait, c'est qu'ils sont arrivés à Tokyo le matin même et n'ont pas dormi depuis près de quarante-huit heures).

[N]ous avons traversé sans un mot le grand hall désert aux lustres de cristal illuminés, trio de lustres éblouissants qui

se mirent à se balancer doucement sous nos yeux au moment même où nous rentrions à l'hôtel, les lustres se mettant à osciller sur eux-mêmes comme des cloches de cathédrale s'ébrouant lentement sur notre passage dans un cliquetis de verre et de cristal qui accompagnait l'irrésistible grondement de détresse de la matière qui faisait trembler le sol et vibrer les murs [...]. (FA, p. 15)

Le séisme est de si faible magnitude que le narrateur se demande « si ce n'était pas que dans nos cœurs qu'il s'était produit » (FA, p. 16). À la suite de ce « doux » tremblement de terre, et comme en réponse à celui-ci, le couple, de retour dans la chambre, s'engage dans une violente relation sexuelle, violente non pas physiquement, mais plutôt affectivement. Toute la violence affective de cette étreinte s'exprime dans un passage où le narrateur aperçoit une larme sous le mince rebord des lunettes de soie de la Japan Airlines que porte Marie, une larme qui, « à force de trembler à la frontière du tissu, finit par éclater sur la peau de sa joue dans un silence qui résonna [dans l'esprit du narrateur] comme une déflagration » (FA, p. 31). Marie garde donc sur les yeux les lunettes de soie de la Japan Airlines et garde aussi la bouche fermée; pas de regards ni de baisers dans cette étreinte :

c'était comme si [Marie] évitait soigneusement tout contact superflu avec ma peau, tout attouchement inutile, toute jonction entre nos corps autre que sexuelle. [...] [S]eul son sexe semblait participer à notre étreinte, son sexe chaud que j'avais pénétré et qui bougeait de façon presque autonome, âpre et hargneuse, avide, tandis qu'elle serrait les jambes pour enfermer ma verge dans l'étau de ses cuisses et se frottait éperdument contre mon pubis à la recherche d'une jouissance que je la sentais prête à conquérir de façon de plus en plus agressive. (FA, p. 33)

Le narrateur sent que Marie se sert de son corps pour se masturber, transformant leur étreinte en une « lutte de deux jouissances parallèles », lutte dans laquelle il la rejoint, se concentrant lui aussi sur la recherche d'un plaisir strictement onaniste. « Et, à mesure que l'étreinte durait, que le plaisir sexuel montait en nous comme de l'acide, je sentais croître la terrible violence sous-jacente de cette étreinte » (FA, p. 34).

Le séisme que devraient provoquer cette tectonique des plaques, ces déplacements et frictions de deux sexes solitaires et en même temps interdépendants, n'aura toutefois pas lieu. Brusquement, la télé s'allume et affiche un message qui déconcentre le narrateur : « *You have a fax. Please contact the central desk* ». Marie, à cause de ses lunettes de soie, n'a rien vu et ne comprend pas le retrait du narrateur; hors d'elle, elle lui crie de « foutre le camp » (*FA*, p. 36).

C'est à la suite de cette étreinte ratée que la narrateur se retrouve au dernier étage de l'hôtel, devant la baie vitrée de la piscine où il s'est introduit clandestinement. J'ai déjà cité plus haut un extrait du passage où il contemple la ville endormie, passage où le narrateur se sent plutôt calme, plongé dans un « douceâtre vertige métaphysique ». Toutefois, la violence sous-jacente à son étreinte avec Marie continue de se propager et, tout en observant Tokyo endormie, le narrateur pressent que la terre tremblera de nouveau, que la première secousse était annonciatrice d'un plus grand séisme, peut-être même du fameux « *big one* »,

attendu à Tokyo par tous les spécialistes, comparable à celui de 1923, ou de 1995 dans le Kansai, et même peut-être supérieur en intensité, d'un degré de destruction encore inconnu à ce jour, inimaginable compte tenu de l'urbanisation actuelle de Tokyo, au-delà de toute imagination catastrophique. Et, jouissant de ce point de vue imprenable sur la ville, je me mis alors à l'appeler de mes vœux, ce grand tremblement de terre tant redouté, souhaitant dans une sorte d'élan grandiose qu'il survînt à l'instant devant moi, à la seconde même, et fît tout disparaître sous mes yeux, réduisant là Tokyo en cendres, en ruines et en désolation, abolissant la ville et ma fatigue, le temps et mes amours mortes. (*FA*, p. 49)

Il y aura en effet un deuxième tremblement de terre, plus important que le premier, mais pas catastrophique non plus. Il se produit à l'aube, après que Marie et le narrateur ont passé une partie de la nuit à se promener dans la ville (toujours la même nuit où le fax arrive pendant qu'ils font l'amour et où le narrateur va se baigner clandestinement dans la piscine de l'hôtel). Les rues se remplissent de gens qui partent au travail et, lorsque la terre se met à trembler, des passants courent,

d'autres s'accroupissent et Marie se précipite dans les bras du narrateur en pleurant. Tous deux se réfugient dans le renforcement d'un pont et Marie, indifférente aux passants, se serre contre le narrateur, prend sa main et la pose sur son sexe mouillé de désir. Le narrateur comprend alors qu'il faut qu'elle jouisse, « qu'elle jouisse sur-le-champ » (FA, p. 89).

[L]e jour se levait et je la désirais très fort moi aussi maintenant, je me collais contre elle dans les clartés du jour naissant, je caressais son sexe, je pétrissais ses fesses. Le jour se levait sur Tokyo, et je lui enfonçais un doigt dans le trou du cul. (FA, p. 90-91)

On note que seule Marie jouit dans ce passage; les affects qui habitent le narrateur ne connaissent pas d'exutoire, du moins, pas pour le moment; le « *big one* » est encore à venir.

Ces diverses péripéties se produisent dans la première partie du roman (qui en compte deux), partie qui se termine avec le passage que je viens de citer. Par la suite, le narrateur quitte Tokyo sur un coup de tête (sans même dire au revoir à Marie qui prépare son exposition), pour aller à Kyoto où il rend visite à son ami Bernard, toujours avec son flacon d'acide chlorhydrique. Il arrive à Kyoto très affaibli par une grippe (il était déjà malade en quittant Tokyo) et garde le lit pendant presque deux jours, essayant de faire avec son corps l'expérience de la maladie comme s'il s'agissait d'une véritable expérience sensuelle⁶. Il se balade ensuite dans Kyoto, retournant aux endroits qu'il a visités

6. « Les heures passaient. [...] Je ne faisais rien de particulier, je ne quittais pas la chambre, je transpirais, le front chaud, l'esprit vide. Je me complaisais dans cet état de faiblesse et de fièvre. Je restais des heures au lit sous l'épaisse couverture du futon bien enroulée autour de mes épaules, je savourais la fragilité de ma poitrine, l'apathie de mes membres, je me réfugiais au fond de l'édredon pour m'imprégner de sa douceur et de sa chaleur [...]. Je prenais ce refroidissement comme une fatalité, un luxe, une expérience. [...] [J]e tâchais d'extraire de mon corps affaibli et souffrant des voluptés inconnues, des sensations inédites, même si, en matière d'agréments des sens, je continuais de préférer les caresses de l'eau ou les douceurs des femmes aux subtils raffinements du rhume et de la fièvre auxquels j'essayais vainement d'initier mon corps endolori. » (FA, p. 150-151)

quelques années auparavant avec Marie, balade dans le temps qui le pousse à quitter Kyoto, encore sur un coup de tête et à retourner vers Marie qu'il aime toujours. Mais à son arrivée à Tokyo, il est incapable de la trouver. Il se précipite donc au dernier endroit où il l'a vue : le musée où a lieu son exposition. C'est le soir et le musée est évidemment fermé. Il réussit à se faire ouvrir la porte par le gardien et s'introduit de force dans le musée, menaçant le gardien avec son flacon (dont il a enlevé le bouchon); il visite ainsi l'exposition de Marie dans le noir, tenant devant lui son flacon comme une bougie inutile. Puis il quitte le musée et va se réfugier dans un sous-bois, ne sachant plus où aller; de plus, il n'arrive pas à retrouver le bouchon de son flacon d'acide. Voyant au loin le gardien du musée accompagné de deux policiers, il jette le contenu du flacon sur une petite fleur « fragile », « minuscule ».

Je ne savais pas ce que c'était comme fleur, une fleur sauvage, une violette, une pensée, et, sans faire un pas de plus, las, brisé, épuisé, pour en finir, je vidai le flacon d'acide chlorhydrique sur la fleur, qui se contracta d'un coup, se rétracta, se recroquevilla dans un nuage de fumée et une odeur épouvantable. Il ne restait plus rien, qu'un cratère qui fumait dans la faible lumière du clair de lune, et le sentiment d'avoir été à l'origine de ce désastre infinitésimal. (*FA*, p. 179)

Par opposition à la catastrophe qu'imaginait le narrateur, ce fameux « big one » qui engloutirait la ville et sa fatigue, le temps et ses amours mortes, la destruction de la petite fleur fragile est en effet un désastre infinitésimal. Ce n'est certes pas Tokyo qui est réduit « en cendres, en ruines et en désolation » (*FA*, p. 49), mais si l'affect est ici la mesure de l'événement, il s'agit bien d'un « *big one* », à l'échelle du récit, de la vie du narrateur et de sa relation avec Marie. Par ailleurs, l'acide versé sur la fleur représente la décharge affective tant attendue, la jouissance retardée du narrateur, un exutoire à la tension accumulée tout au long du récit.

Le répit

Dans *Le répit*⁷, le personnage principal (dont on ne sait pas le nom) reçoit un coup de fil de son fils Ludo lui annonçant que sa femme, Véra, partie en vacances chez Ludo à Helsinki, vient d'avoir un malaise cardiaque. Cette nouvelle provoque chez l'homme un grand désarroi : lui qui n'aime pas voyager et a une peur phobique de l'avion se voit obligé de se rendre à Helsinki. Ne pouvant se décider à prendre l'avion, il opte pour le train, ce qui lui impose un voyage d'une quarantaine d'heures.

Les réticences de l'homme à entreprendre le voyage vers Helsinki sont également dues à l'état de son couple. On apprend en effet rapidement que, depuis trois ans, une « guerre froide » (R, p. 16) règne entre Véra et son mari. Après une crise particulièrement violente où Véra a menacé de partir, son mari a décidé de prendre ses menaces au sérieux et a rempli une valise avec les affaires de Véra. Mais Véra s'est finalement contentée de déménager de l'autre côté du couloir, dans l'ancienne chambre de Ludo qui était devenue un débarras, transportant le fouillis qui constituait le débarras dans l'ancienne chambre conjugale, devenue la chambre du mari. Et alors qu'elle s'est aménagé un coquet petit nid, le mari, lui, dort dans une chambre encombrée de boîtes. Il n'y a évidemment plus de contacts physiques entre eux, sauf en public (un baiser quand il la reconduit au train lorsqu'elle part en voyage). Le « déménagement » de Véra a ainsi institué, de manière tacite, leur guerre froide.

Cet état constitue une « trêve » (R, p. 12), un « couvre-feu » (R, p. 25) par rapport aux disputes qui l'ont précédé, mais il n'en reste pas moins qu'une tension permanente, tissée de non-dits et de ressentiments, fonde la relation entre les deux époux; le vocabulaire guerrier utilisé (guerre froide, trêve, couvre-feu) est à cet égard révélateur. Pour le

7. Hélène Lenoir, *Le répit*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, 125 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention R.

mari, cette situation est tout entière contenue dans un geste que sa femme pose chaque soir : lorsqu'elle va se coucher, elle ferme à clé la porte de sa chambre. Le bruit de la clé qui tourne dans la serrure est un motif qui revient constamment au cours du récit et constitue pour l'homme une blessure et le symbole de sa vie amoureuse, voire de son existence.

Mais cette clé maintenant. Trois ans de soumission abjecte, d'attente veule au milieu d'un foutoir que de toute évidence elle ne considérait nullement comme provisoire, trois ans de silence, de bâillon, d'efforts absurdes pour supporter l'insupportable, cette espèce d'entente tiédasse, cette infecte tartuferie [...]. (R, p. 105-106)

Dans ce contexte, le fait d'aller à Helsinki est une action lourde de conséquences. D'abord, le mari n'est pas certain que Véra le réclame : il croit plutôt que c'est Ludo qui exige qu'il vienne, jouant son rôle de fils modèle, ne se doutant pas de la « guerre froide » qui prévaut entre son père et sa mère. Ainsi, si l'homme se rend à Helsinki et que Véra, à son arrivée, est rétablie, « fraîche et rose » (R, p. 19), ce sera comme s'il s'avouait vaincu. Si, par ailleurs, Véra est au plus mal, la présence de son mari confirmera la gravité de sa situation qui exigeait de mettre fin à la guerre. Quoi qu'il en soit, le voyage à Helsinki est une rupture de la trêve entre Véra et son mari, dont les conséquences, imprévisibles, contribuent à alimenter l'état de tension et d'anxiété de l'homme.

Le voyage en train devient ainsi, pour le mari, le prétexte à se remémorer sa vie avec Véra, à ressasser ses frustrations et ses humiliations. On apprend ainsi, au cours du récit, qu'avant la « guerre froide », les relations sexuelles entre les époux étaient devenues furtives, se passant pratiquement toujours lorsque Véra dormait ou faisait plutôt semblant de dormir, comme si le sexe, entre eux, avait lieu dans un univers parallèle, en dehors de leur vie quotidienne (et ils n'en parlaient d'ailleurs jamais, comme ils ne parlèrent jamais, par la suite, du déménagement de Véra dans la chambre de Ludo). Les seules exceptions à ces relations sexuelles furtives étaient des relations

sexuelles plus passionnées / passionnelles qui servaient d'exutoire à leur rage et leur frustration lors de disputes particulièrement violentes.

Entre Liège et Hambourg, l'homme se voit forcé de partager son compartiment avec une femme. Rapidement, cette femme prend place dans le monologue intérieur de l'homme qui, sans s'en rendre compte, finit par projeter sur elle des perceptions et des affects qui concernent plutôt Véra. Par exemple, embarrassé par la présence de la voyageuse dans son compartiment, l'homme s'éloigne et va marcher dans le couloir, puis il se sent coupable d'avoir abandonné la voyageuse et revient près du compartiment, s'interdit cependant d'y entrer, hésite et décide finalement de s'imposer une attente de vingt minutes avant de retourner s'asseoir dans le compartiment. « [V]ingt minutes loin de son corps », se dit-il; en faisant ainsi référence au corps de la voyageuse, il instaure une tension sexuelle que rien ne justifie dans le texte, si ce n'est l'identification qui commence à s'opérer entre la voyageuse et Véra : « vingt minutes loin de son corps » constitue ainsi un écho aux trois ans loin du corps de Véra depuis que celle-ci fait chambre à part. La suite du passage confirme le rapprochement créé entre la voyageuse et Véra :

l'impression d'être pris au piège, puni pour avoir simplement rendu service à cette voyageuse qui avec ou sans calcul l'avait harponné et attaché maintenant à un piquet, la longueur de la corde lui permettant tout juste d'atteindre le bout du wagon suivant, il pouvait le tester immédiatement, voir jusqu'où il pourrait s'aventurer dans ce train sans ressentir comme précédemment une inquiétude toute pétrie de culpabilité, ce serrement familial qui avait sans doute été l'un des principaux moteurs de son histoire, un mécanisme fonctionnant depuis le début, dès l'enfance, une force qui le ramenait chaque fois au bercail à peine avait-il tenté de s'en échapper, mollement certes, vu qu'il n'avait jamais été casse-cou, et non sans avoir lui-même vérifié avant de s'éloigner la solidité des liens, ajoutant seulement quelques rallonges au fil des ans [...]. (R, p. 81-82)

Avec cette identification de la voyageuse à Véra, se met en place une série de parallèles entre les situations de l'homme avec sa femme

et avec la Danoise. Ainsi, le parapluie que la voyageuse a placé en travers du compartiment et le canif qu'elle sort pour manger ses fruits deviennent, dans l'esprit de l'homme, l'équivalent de la porte fermée à clé par Véra tous les soirs : ce sont des obstacles empêchant d'accéder au corps — celui de Véra comme celui de la voyageuse.

La tension sexuelle déjà créée par la simple présence du corps de la voyageuse et, surtout, par son inaccessibilité est encore exacerbée lorsque, au cours d'une de ses courtes marches dans le train, l'homme tombe sur un couple en train de faire l'amour. Cette rencontre le bouleverse, trouble « gravement » ses sens, « comme une crampe douloureuse le traversant verticalement jusqu'à la gorge, tandis que ses bras et ses jambes paraissent aussi mous que son cerveau » (*R*, p. 83). Il a chaud, transpire et son pouls s'accélère. Quelque chose lui arrive, là, durant ce voyage, un événement est en train de se produire, infinitésimal, certes, mais déterminant pour la suite.

La vision de ce couple en train de faire l'amour provoque l'établissement d'un autre parallèle, non pas cette fois entre Véra et la voyageuse, mais entre le couple d'une part, et l'homme et la voyageuse d'autre part. En effet, l'homme ne peut s'empêcher de comparer ce couple avec celui que lui-même forme avec la voyageuse⁸, d'autant plus qu'il perçoit l'autre homme comme un double de lui-même, car, même s'il ne le voit que de dos, il constate qu'ils ont le même gabarit et portent tous deux un imperméable.

Un couple qui ne s'était peut-être même pas adressé la parole, ni rendu aucun service⁹ avant de se retrouver dans le même compartiment étouffant où ils auraient eu tout le loisir en éteignant la lumière et en tirant les rideaux, il devait donc y avoir quelqu'un d'autre, un gêneur à fuir, à moins qu'ils ne se soient tout simplement croisés dans le couloir, elle,

8. Car tous ces rapprochements / parallèles / identifications ont fini par faire de l'homme et de la voyageuse un couple.

9. Contrairement à l'homme qui a rendu service à la voyageuse en l'aidant à monter ses bagages dans le train.

lui demandant du feu, lui, enfilant aussitôt son imperméable en lui montrant d'un signe de tête le renforcement donnant sur la portière de gauche, un langage clair immédiatement compréhensible, *ils ne s'étaient pas encombrés de politesses anglaises et compliquées, valise, gros seins, parapluie, canif, fruit juteux exhibé pour le faire saliver [...]*. (R, p. 83-84, je souligne)

Le passage souligné réfère à l'homme et la voyageuse qui se sont, eux, « encombrés de politesses » plutôt que de passer à l'acte. On voit bien dans cet extrait comment la situation avec la voyageuse fait naître en lui une frustration sexuelle qui est l'écho de celle qu'il ressent avec Véra. Tout se passe comme si l'homme distinguait de moins en moins son histoire avec Véra de celle avec la voyageuse — qui est, objectivement parlant, à peine une histoire : il l'a aidée à monter ses bagages, ils se sont retrouvés dans le même compartiment et ont échangé quelques mots en anglais. Ainsi, lorsque l'homme revient dans le compartiment et remarque que le parapluie n'est plus placé en travers de celui-ci (et ne fait donc plus office de barrière), que la voyageuse a rangé son canif et que, en tentant de prendre une position confortable pour se reposer, sa jupe découvre son pied et sa cheville, l'homme voit dans ces divers « signes » une sorte d'invitation implicite, une ouverture.

Il y aura, lors de l'arrivée à Hambourg, une ouverture de la part de la Danoise qui lui suggère de prendre le temps de déjeuner avec elle à Hambourg. À partir de là, tout se précipite.

Elle venait de se glisser sur le siège à côté de lui. Il sentit sa main toucher son épaule, remonter vers sa nuque, son crâne, il sentit sa poitrine s'appuyer contre son flanc, frissonna et se raidit quand son souffle tiède brouilla dans son oreille les mots qu'elle lui murmurait tout près et dont il ne saisit que l'intonation réconfortante, maternelle, insupportable. Il serrait les mâchoires en comptant les battements de son pouls dans ses doigts qui écrasaient son poing devant sa bouche et autre chose soudain, son bras mou, son gros sein, elle poussa un petit cri rauque, se mordit la lèvre, il vit son regard s'enfiévrer, son cou et ses joues rougir, gonfler, il pressa plus fort, désordre, rage, ses doigts brutaux essayaient de saisir il ne savait quoi de dur ou de pointu sous

la masse caoutchouteuse et difforme qui semblait grossir en s'échappant constamment de sa main, elle lui griffa le poignet, cria, l'effroi, l'incompréhension, la douleur tordaient ses traits, il la repoussa. Elle le gifla. (R, p. 120-121)

La scène est obscure, confuse autant pour l'homme qui semble ne pas bien saisir les contours du corps qu'il cherche à étreindre, que pour la lectrice qui a du mal à comprendre ce qui se passe. Que se passe-t-il en effet, dans ce passage? L'homme embrasse la femme, lui touche les seins, en empoigne un trop violemment... Difficile, vraiment, de se faire une idée précise. Si les détails de l'action nous échappent, la tonalité affective de la scène (rage, frustration, en parallèle avec ce que l'homme éprouve pour sa femme Véra) ne fait aucun doute, ce qui suggère que ce ne sont pas les détails de l'action qui importent, mais les affects : ce sont eux qui constituent l'événement. C'est en ce sens que va tout le travail de l'écriture.

L'important, dans cette scène, ainsi que dans l'économie du récit, est ce débordement d'affects qui a lieu et qui entame le monde. Débordement d'affects qui dépasse la simple situation avec la Danoise rencontrée dans le train, et qui résulte plutôt des trois ans de frustration (sexuelle) et de la silencieuse guerre froide avec Véra.

Sans le récit qui précède, l'événement n'est pas compréhensible, et en fait, ce n'est même pas un événement; c'est le récit qui permet d'en prendre la (dé)mesure — et cela est valable autant pour *Le répit* que pour *Faire l'amour*. Dans les deux romans, l'événement final (la destruction de la fleur, l'agression) est le résultat d'une tension qui se développe et s'intensifie tout au long du récit, d'une violence sous-jacente qui rend inévitable la « décharge » (pour utiliser un terme psychanalytique) et fait de l'événement lui-même un événement extrêmement violent sur le plan affectif — et en fait c'est la dimension affective qui confère à ce qui advient dans ces derniers moments sa valeur d'événement dans l'économie du récit.

L'événement, dans ces récits, est affaire d'affect, ou d'émotion pour reprendre le terme utilisé par Anne Dufourmantelle. L'émotion, comme

le remarque Dufourmantelle¹⁰, révèle que quelque chose a lieu, est en train de se passer, que quelque chose arrive, un *big one* ou un désastre infinitésimal, qui nous entame et nous transforme.

10. Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 54-55.