

La mémoire, cette « écharpe de folie »¹

Chantal Danjou

« Personne ne pense au vide laissé derrière le regard », écrit Jean-Max Tixier dans *Parabole des nuées*². La question de la mémoire se trouve posée d'emblée. De quelle mémoire s'agit-il ?

Dans une œuvre aussi variée que celle de Jean-Max Tixier, il est important de la différencier. La mémoire du poète travaille l'informe, l'informulé voire l'informulable. Elle a trait au langage et même au métalangage. Elle l'associe paradoxalement au silence, à cette disparition du langage derrière l'élément premier que constitue ce que le poète nomme le « pays bleu »³, pays méditerranéen, à la fois reconnaissable par ses arbres, ses roches et ses maisons et fait d'une substance indéfinissable puisqu'il est traversé d'une lumière qui l'affrontant au désir et à son impuissance, dissout toute tentative de bornage. Voilà le regard qui tentait de le circonscrire, la parole qui espérait le décrire confrontés au néant.

De quoi se souvenir alors ? C'est bien l'inquiétante et lucide question que pose le poète qui « plonge ses mains dans cette masse »⁴. Tout le travail sur la mémoire est donc avant tout un travail paradoxal non pour retrouver comme le ferait un archéologue mais pour atteindre ce qui, lié à l'apparition du langage, a existé avant lui. Et comment pouvait exister ce qui ne se traduisait pas encore à travers les codes successifs d'une langue ? Quand Jean-Max Tixier écrit : « Laisse la nuit pénétrer ta parole »⁵, il place le rapport au monde comme primordial y compris à un monde saisi « dans sa confusion première »⁶. Il interroge aussi et laisse son interrogation en suspension comme des gouttelettes dans l'espace qui feront alternativement « dilatation », « transparence » ou « condensation » puis « nuées », ces nuées de la parabole justement.

¹ *Parabole des nuées*, p.12

² *Op. cit.*, p. 26

³ *Op. cit.*, p. 7

⁴ *Op. cit.*, p. 30

⁵ *Op. cit.*, p. 25

⁶ *Op. cit.*, p. 20

La mémoire du romancier est différente. Elle n'est pas contemporaine ou antérieure à l'apparition du langage. Au contraire, le langage est déjà là, présupposé en quelque sorte. Cette mémoire, à l'intérieur du roman, conserve, informe tout autant qu'elle fait écran, représente et ce, même si elle n'est pas dupe de ses représentations. Elle fait poids de l'histoire sans pour autant ne pas envisager la fin de cette même histoire, « histoire » à entendre dans son acception universelle comme dans celle d'un récit romanesque. Elle a besoin du langage – narratif et photographique - de tout ce qui est utile à la représentation justement. Le héros du roman *L'homme chargé d'octobres* note bien que « les gens qui marchent dans les rues reconstituées, l'appareil photo en bandoulière, sont contaminés par ce qu'ils voient »⁷, peut-être même l'objectif de leur appareil photographique précède-t-il dorénavant leur regard et par ce prisme technologique évitent-ils de se rendre compte que « la vie s'échappe de leurs corps, par [...] le regard. »⁸, que « Du vrai, du corrigé, du faux. [...], rien ne les différencie, sinon des conventions de lecture que délite le temps. »⁹.

De manière très intéressante, Jean-Max Tixier utilise tout en la dissociant, une métaphore commune pour évoquer le travail de mémoire qu'il soit effectué par le poète ou par le romancier, une « écharpe de brume » qui devient « écharpe de folie ». D'un côté, les « nuées » injonctives du poète porté à la méditation par leur incessant passage – sens, vois, cueille, semble-t-il dire - qu'il transforme en parabole au sens littéraire du terme supposant une histoire double, celle du langage et celle allégorique de la construction du monde, comme au sens géométrique, dessinant les lignes de rencontre et de fracture : « Tout se conjugue en ce lieu de mouvances : la naissance et la mort, l'impulsion et la retenue, la spirale de la pensée, la rencontre et la transfiguration. Par quel stimulant jeu de miroirs mis en abîme s'articule ce qu'il nomme à propos : la syntaxe de l'univers ? »¹⁰ De l'autre, cet homme « chargé d'octobres » comme un ciel qui serait chargé de nuages et de brumes, qui constate une « invisible vapeur, inodore » dont les touristes ignorent les rappels à leur conscience, dont le narrateur, non sans ironie, évoque lui-même la vacuité des livres qu'elle est censée avoir produit.

⁷ *L'homme chargé d'octobres*, p. 184

⁸ *Parabole des nuées*, p. 20

⁹ *L'homme chargé d'octobres*, p. 185

¹⁰ *Parabole des nuées*, p. 39

Ce n'est pas non plus un hasard, outre la chronologie de leur parution, si ses *Grenier(s) à sel* et *Parabole des nuées* sont liés dans l'esprit du lecteur. Il n'est certes pas de poésie sans les notes réflexives qui la questionnent et la provoquent, sans la vie affrontée, ouverte, sans « l'identification entre réalité extérieure et réalité intérieure [qui] s'établit dans le poème. »¹¹ Le « sel » métaphorique du titre - à la fois conservateur et destructeur par corrosion - évoque la transmutation du mot à travers la poésie, érosion, indécision et organisation conjointes. « Derrière mes paupières closes se forment et se déforment les images »¹², note l'auteur. Que le symbolisme du sel appartienne aussi à certaines cosmogonies dont la création du Japon, par exemple, la *Parabole des nuées* en atteste, elle qui – je cite - « taille des formes aux contours nets »¹³ tout comme elle « recompose sans fin sa structure »¹⁴. Il est frappant de retrouver dans ces ouvrages un « je ne sais quoi de brouillé »¹⁵ participant de ce voyage incessant dans le lieu-texte – « Ai-je habité ce paysage ailleurs que sur la page ? »¹⁶, interroge J.-M. T. – comme de ce processus de création où « la poésie en train de s'écrire s'accompagne d'une réflexion sur la poésie »¹⁷, semblable à un trajet ferroviaire où reflet, songe et choses vues s'affrontent au défilé du paysage, où l'amont se conjugue à l'aval dans un subtil jeu de miroirs. Rien de moins anodin que le poète ait choisi, en regard de ses petites proses, les dessins de Fumika Sato, artiste japonaise, dont les « taches vivantes [sont] – selon sa propre expression - comme les paysages que le train anime ». Seule la traversée, en tant que matrice et terme, formule, et dans l'achoppement martelé des pierres aux rails, entend « le mot [occuper] la totalité de l'espace »¹⁸.

Alors, Jean Max Tixier, « chasseur de mémoire », comme le titre l'un de ses recueils ? « La lecture de la vie conduit à l'écriture. Elle ne cesse de la provoquer et de la nourrir. »¹⁹, observe-t-il. Il traque loin les traces de vie et son lecteur, en remontant les pistes, reconnaîtra, de recueil en recueil, cette plongée incessante dans « les espaces privés » du poète, cette expression apparaissant en sous-titres des *Greniers à sel*. Et effectivement, dès *L'arrière-*

¹¹ *Le grenier à sel*, p. 3

¹² *Le grenier à sel* 2, p. 15

¹³ *Parabole des nuées*, p. 7

¹⁴ *Op. cit.* p. 9

¹⁵ *Le grenier à sel* 2, p. 15

¹⁶ *Le grenier à sel*, p. 3

¹⁷ *Op. cit.*, p. 13

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Le grenier à sel*, p. 3

temps, se trouve noté : « loin dans le puits sans limite de ton ascendance / ces eaux noires / où plongent les invisibles capillaires de la mémoire »²⁰ Aucun mot ne pouvait mieux pressentir le concept de mémoire que ces termes de « capillaires », d' « eaux », d' « ascendance » et de « puits ». Dans cette perspective, le « chasseur de mémoire » est pour une part un chasseur d'images à la recherche de scènes originales voire de la scène archaïque à peine dicible si ce n'est – la citation extraite de *L'arrière-temps* nous y engage – par une « parole humide », pariétale, brouillée, qui s'élabore comme sur le tour du potier, avec de la matière liée d'eau, modelée, modifiée et métamorphosante : « l'eau trempe toute chair / la vie prend forme / de l'étreinte »²¹. Le poète mesure la longue maturation nécessaire à son texte avant d'advenir : « Serre tes doigts souillés de glaise. [...] Le plateau tourne entre tes jambes. Les mots autour du vide élèvent une paroi. »²²

Jean-Claude Villain, dans l'essai qu'il a consacré à Jean-Max Tixier - *À l'arête des mots* - évoquait déjà le lien entre l'eau et le temps. Ainsi peut-il écrire : « l'eau, dans sa double dimension spatiale, dans le double mouvement par lequel il faut la parcourir, dénote, en parfaite métaphore, la double valeur de la relation au temps et à la mémoire. Double valeur, c'est-à-dire ambivalence : à la fois ressouvenir et oubli dans le courant et le contre-courant. »²³ Or, ce qui nous frappe dès les premières lignes de *Chasseur de mémoire*, et plus précisément dans la séquence intitulée « Le silence des dieux », c'est de voir que l'essentiel du travail poétique de mémoire réside dans le silence qui serait l'entité nécessaire et paradoxale à la naissance du mot, le provoque, l'amène pour aussitôt le faire disparaître, restitué par quelques « gisements de lumière »²⁴ ou par un « spasme de lumière »²⁵. Une idée de stratification, d'enfouissement et de mort est contenue dans « gisements » et la connotation sexuelle se perçoit dans « spasme » qui, s'il évoque la jouissance, parle aussi de ce que toute jouissance borde, à savoir la mort. Ce terme de « spasme » semble donc tout à fait primordial, impliquant aussi le dernier sursaut de vie, tout autant la disparition du langage au profit de sons primaires, désarticulés s'il s'agit des spasmes de la toux, du rire, du sanglot ou du hoquet. L'écriture, dès lors, touche aux fragments et aux limites de la vie et de la mémoire, pétrie d'une matière friable, presque en décomposition dont l'état ultime - peut-être le seul qui

²⁰ *L'Arrière-temps*, p. 30

²¹ *La traversée des eaux*, p. 78

²² *Op. cit.*, p. 17

²³ *Jean-Max Tixier, à l'arête des mots*, Jean-Claude Villain, p. 34

²⁴ *Chasseur de mémoire*, p. 11

²⁵ *Op.cit.*, p. 13

soit satisfaisant - serait d'être contenante de ce qui ne se contient plus, d'être son propre « lieu au bout du langage ». La parole, nous le voyons, va au-delà de la parole, « se détache de ce qu'elle est sans pouvoir l'abolir. Il s'ensuit une superposition de lieux, d'étapes, de mues, dont les nouveaux n'effacent pas les précédents. Ils continuent d'entretenir avec eux un système de tension. »²⁶

Mémoire, « gisements », «superposition de lieux, d'étapes », eau faisant advenir les formes, creusant ou modelant, rien que par son titre, le roman *Le jardin d'argile* en atteste. Qu'est-ce que ce « jardin d'argile » ? Tour à tour, cimetière – « cette ville horizontale »²⁷ sous l'autre ville - ; carrières drômoises recelant des dents de requin, traces de la mer désormais retirée ; jardin et temps édéniques d'une enfance, de vacances et de liberté où l'enfant s'est modelé, comme l'argile justement ; en quelque sorte, un jardin qui s'est élaboré à partir d'une confusion entre les êtres, d'une mémoire dont le subterfuge romanesque, à l'encontre d'une chronologie plus classique, est de brouiller les lieux – « Un sentiment d'étrangeté se dégageait des lieux familiers. Vision fondue, en surimpression.»²⁸, les événements et même les époques : « Le visage d'André [le fils défunt de Pierre Merlin, personnage central du roman] se superposait à d'autres morts. La fertilité de la terre résultait de chairs battues dans le même mortier. Une fois respirée, la puanteur vous imprégnait à vie. La même nausée engluait les hommes. L'encre. Les mots »²⁹ Le « jardin d'argile » est aussi celui de l'écriture ; la notion d'espace se révèle alors essentielle et à cet égard Pierre Merlin, grand reporter, fait figure d'anti-écrivain, peut-être d'anti-poète, ne sachant pas se tenir au lieu du texte qui est à la fois constitué de la maison de repli et d'écriture qu'il s'est pourtant choisie et de ses feuilles de notes dont il souhaiterait tirer la matière de son livre. Nous pourrions dire qu'il visite l'écriture en « touriste » ; d'ailleurs l'analogie est faite avec le touriste pressé qui ne s'arrêterait pas au village, le jugeant trop hâtivement peu digne d'intérêt. Qui parle alors dans ce roman ? Qui, en toute conscience, dénonce l'impossibilité dans laquelle Pierre Merlin se trouve d'écrire et notamment, dans les phrases qui suivent : « Vanité de l'espace. On se perdait à courir d'un endroit à un autre, glissant à la surface des

²⁶ *Op. cit.*, p. 6

²⁷ *Le jardin d'argile*, p. 29

²⁸ *Op.cit.*, p. 26

²⁹ *Op.cit.* p.12

choses, on se gagnait en élisant un lieu. Préférer la profondeur à la profusion. »³⁰ ? Le fait de langage lui-même, du coup, semble émerger en tant que réel plus palpable que cet espace dévoyé, ayant apparemment la préséance sur l'origine et la trame du récit. C'est pourquoi, le roman chez Jean-Max Tixier peut aussi apparaître comme une étude réflexive de l'écriture, de la même manière que ses *Greniers à sel* poursuivaient un travail de réflexions annexes, en marge de la poésie. Fréquemment souligné, le choc entre les différentes modalités de langage ne cesse de questionner Pierre Merlin. Du moins, notre personnage s'y affrontant malgré lui, est bien forcé d'en témoigner, opposant ses « formules-chocs »³¹ habituelles à « des phrases fidèles »³² qu'il ne trouvera pas ; reportage, enseignement – si je fais ici une référence biographique à Jean-Max Tixier lui-même - roman, poésie se trouvent interrogés, s'agencant d'un « elles sonnaient faux »³³ et d'un aveu d'impuissance à dire : « Il ne savait plus »³⁴. C'est là, à ce point de renversement que commence ou pourrait commencer « la mise en mots »³⁵, selon la formule employée par l'auteur des *Greniers à sel*, et qui est aussi « une mise à mort qui réserve à chaque instant la chance d'une résurrection »³⁶, sachant que la mort « épouse tous les mouvements de la parole dans une discrétion tragique »³⁷. C'est bien ce que pressent Pierre Merlin sans toutefois se résoudre à écrire. Lui qui connaît la terrible épreuve de la mort d'un fils, repère ce qui, de la nature - y compris sa propre nature – se décompose, constate en étranger, en qui ne s'est pas « impliqué »³⁸, « la carte de journaliste ouvrait presque toutes les portes »³⁹ mais ne constituait une ouverture ni sur l'espace-texte ni sur la mort-texte. Au contraire, c'est un mouvement de fermeture qui s'est amorcé. Ainsi écoutait-il « craquer les arbres dans le crépuscule. [...] Les feuilles restaient blanches. Il posa son stylo, ferma la fenêtre. A l'intérieur du corps, ses os aussi se mirent à craquer. »⁴⁰ Et si « la mise en mots »⁴¹ - ainsi que nous l'avons cité plus haut – pouvait permettre l'appriovissement de sa propre

³⁰ *Le jardin d'argile*, p. 84

³¹ *Op. cit.*, p. 26

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Le grenier à sel*, p. 15

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ *Op.cit.*, p. 16

³⁸ *Le jardin d'argile*, p. 49

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ *Op.cit.*, p. 48

mort, en quelque sorte la vivre en imagination, il y a, en fait chez Pierre Merlin, refus. En quoi consiste son déni, d'autant plus fort qu'il concerne aussi l'écriture ? C'est à la fois une négation de la mort, comme sa non-participation à la vie, et l'impossibilité de les transcrire, l'une et l'autre. C'est pourtant cette même vie que poursuivent par ailleurs le fermier en labourant, des amants en osant s'aimer, un poète qui « rêvait à la beauté du monde »⁴¹, les uns mentionnés à la suite des autres. Ce contrepoint renforce, bien sûr, la posture figée de notre personnage.

Néanmoins, il est une chose que Pierre Merlin pressent avec justesse : l'écriture fait voler en éclats toutes les représentations de la réalité. C'est bien pour cette raison, comme nous l'avons déjà vu, que plans et jardins se superposent. Les mêmes gestes sont observés, les mêmes instruments de jardinage sont utilisés au Père-Lachaise et au jardin de Baumas. Les deux scènes sont troublantes de similitudes, provoquent des interférences, les premières silhouettes « occupées à sarcler leurs morts »⁴², celle de Laurence à couper « les branches mortes et les fleurs fanées »⁴³. L'écriture du roman, en ce sens, se fait nécessairement voyeuse : « Tout dépendait du regard »⁴⁴. Mais Pierre Merlin, s'il regarde d'une manière indiscreète Laurence à sa toilette, ne suivra cependant pas jusqu'au bout « le lent charroi du temps à travers des paysages que son ombre unifie »⁴⁵ et que l'on trouve dans *Parabole des nuées*, l'« ombre » ne se visionnant pas, le livre de Pierre Merlin, en quelque sorte s'interrompt, « il n'était pas taillé pour les courses solitaires qui conduisent l'homme au bout de soi. Contrairement aux clichés, son métier l'amenait à naviguer sur des eaux familières, balisées [...] A vouloir trop de vérité, il s'était risqué au-delà des limites. Il avait côtoyé l'abîme [...] Il s'était raccroché avant de choir »⁴⁶. *Le jardin d'argile* se constitue, en fait, d'une autre mémoire qui, loin d'unifier, dissocie : le roman s'élabore par le prisme d'une histoire avortée, celle du livre qu'essaye d'écrire Pierre Merlin. Et le livre se décompose : « cadavre dans le placard » que le journaliste a empaqueté et mis sur l'étagère du haut tandis que le poète de *Parabole des nuées* prend le risque non du voyeur mais de l'aveugle : « L'ouverture dans l'objectif de la nuit ne se limite pas au disque de la lune où le reflet de l'aventure tremble et devient opaque, mais au vertige de savoir que partout les mêmes désirs

⁴¹ *Op.cit.*, p. 50

⁴² *Op.cit.*, p. 29

⁴³ *Op.cit.*, p. 50

⁴⁴ *Op.cit.*, p. 105

⁴⁵ *Parabole des nuées*, p. 26

⁴⁶ *Le jardin d'argile*, p. 152

palpitent dans l'éternité du néant. »⁴⁷ L'une des scènes finales du *Jardin d'argile* évoque la nuit de la Saint-Jean, nuit d'amour passionnelle et primitive entre Laurence et Pierre Merlin. Cette sexualité est métaphorique de l'écriture : désir, sentiment d'être happé par un vertige tout comme dans sa quête de vérité et d'écriture, « tourbillon noir »⁴⁸ de la mort, puis mort du désir, autre mort. L'accouplement ne donnera pas naissance au livre, le reporter ayant finalement renoncé à exhumer sa part d'ombre. Sans doute pourrions-nous rapprocher cette scène d'un texte allégorique du deuxième *Grenier à sel* où l'accouplement féconde tout en opérant une très subtile distinction : « Il y a la Langue et le Texte figurant l'une la mère, l'autre le père. Nul ne sait en écrivant quel est le plus obscur des deux. [...] On sait pourtant que la plume déchire la matière, la triture, dans son jeu dominateur. [...] Comme pour donner la mort à qui donne la vie. Tout compte fait, le texte est si près du sexe qu'on peut les confondre. Et de les utiliser dans cette proximité s'avère fécond pour qui a ses lettres de change. »⁴⁹

L'homme chargé d'octobres, quant à lui, plonge directement dans le « tourbillon noir »⁵⁴. Le roman s'ouvre sur une sorte de prologue. La mémoire « fait prologue », fait ambiguïté, située dans un hors-scène, et y officiant, d'une certaine façon, en voix off. Elle est métaphoriquement évoquée par des auberges où le narrateur – à la 1^{ère} personne cette fois-ci – parle et transgresse les frontières entretenues habituellement entre vie et mort. Une atmosphère de conte règne, initiant le récit par ce récitatif qui, s'il n'est pas mentionné comme « Prologue » en tant que tel, s'inscrit néanmoins en marge des chapitres, n'étant pas comptabilisé, la table des matières elle-même passant sous silence ces premières pages. Les auberges dont il est question sont peuplées de fantômes et... de poèmes, « la mémoire » récitant des vers qui se répètent, scandent son propos. Le narrateur, Alexandre Saulver, est un vieil homme qui a un riche passé qu'il est d'ailleurs censé transmettre à de jeunes étudiants qui vont lui rendre visite. Le roman se situe dans cette attente des jeunes gens, attente durant laquelle il s'interroge sur la validité de son expérience et des livres qu'il a écrits pour en rendre compte. Affronter les souvenirs de sa vie, c'est encore s'affronter à la mort qui elle aussi est attendue, au même titre que les étudiants ; « remuer le passé »⁵⁰ n'est-ce pas « un

⁴⁷ *Parabole des nuées*, p.38

⁴⁸ *Le jardin d'argile*, p. 160

⁴⁹ *Le grenier à sel* 2, p. 12, 13

⁵⁰ *L'homme chargé d'octobres*, p. 126

goût de grisaille que la langue remue »⁵¹, n'est-ce pas buter sur l'écriture dédoublée de la Langue et du Texte que nous avons précédemment évoquée, sans être certain – à vrai dire Alexandre Saulver l'est de moins en moins au fur et à mesure que se déroule le roman – que quelque chose advienne ? Etrangement, comme dans *Le jardin d'argile*, c'est une scène archaïque et violente qui pose l'énigme de l'écriture : nuit de la Saint-Jean, mystérieuse et brûlante, dans le premier roman, référence au « Saturne » de Goya dans *L'homme chargé d'octobres* : « Un rire énorme secouait le géant d'ombre », insiste sur les phénomènes de mémoire et d'angoisse, presque de démence, qui participent de l'écriture ; et là encore, il y a une histoire dans une histoire, celle de Pedro, engagé dans la guerre civile d'Espagne et rencontré en 1937, interfère dans celle du narrateur. Comme dans *Le jardin d'argile*, deux paroles se heurtent, l'une finissant par étouffer l'autre : le journalisme a dévoré l'écriture littéraire de Pierre Merlin ; ici, le questionnement n'intéresse pas Pedro, c'est d'une voix primaire qu'il répète : « je ne connais qu'une réalité. »⁵²... Réalité, représentation et non observation et analyse. Le *Saturne* de Goya, dans ce contexte historique pourrait bien être métaphorique d'une Histoire dévorant ses propres membres ; mais il reprend aussi à son compte la mutilation de l'écriture, ainsi que la décrit le narrateur de *L'homme chargé d'octobres* : « La guerre, c'était aussi cela, le langage éclaté, le désordre des lettres, la perte du sens, l'impossibilité d'articuler la pensée selon un système de signes cohérents. Le plus tragique, parce que le plus lourd de conséquences, n'était pas dans les balles fauchant les hommes, mais dans le cataclysme des alphabets. »⁵³. Alexandre Saulver n'est plus du tout sûr que ses livres puissent transmettre quoi que ce soit : « Je me sens vide, incapable de faire face, d'articuler une parole. Que vais-je leur dire ? Que puis-je leur dire ? »⁵⁴ Nous voyons combien Pierre Merlin et Alexandre Saulver, alors même qu'ils courent le monde et multiplient les lieux, reculent devant le « combat singulier »⁵⁵ que réclame la page blanche, « A l'arme blanche – poursuit le poète du second *Grenier à sel* – « Cela nécessite force, courage, détermination, constance. Surtout pas de douceur ni de tendresse. [...] L'action ne va pas sans une certaine cruauté, d'abord exercée sur soi-même. Il n'est ni spontané ni facile de contraindre la langue à la juste expression. »⁵⁶ Le *Saturne* de Goya – cette « peinture noire »

⁵¹ *Parabole des nuées*, p. 26

⁵² *L'homme chargé d'octobres*, p.93

⁵³ *Op. cit.*, p. 231

⁵⁴ *Op. cit.*, p.

⁵⁵ *Le grenier à sel* 2, p. 10

⁵⁶ *Ibidem*.

autant que libre - a la particularité de pouvoir associer, avec la complicité du mythe, le désordre, la violence et la cruauté des faits historiques et des faits de langage, eux-mêmes contaminés par la terreur, l'ignorance et la mort véhiculés par l'Histoire. Ce n'est pas la première fois que Jean-Max Tixier utilise le truchement du mythe associé à l'idée d'un supplice – il évoque le géant Atlas dans *Le grenier à sel 2* - pour évoquer le poids de l'histoire qui est sans doute, une fois de plus, à la fois l'Histoire de l'humanité et l'histoire au sens littéraire du terme. Les personnages romanesques de JMT sont pris l'un comme l'autre dans les contradictions du monde, traversant des pays en pleine révolution ; pris aussi dans les contradictions du langage, avec le sentiment de ne pas aller au plus profond : « Mes livres sont mauvais – explique Alexandre Saulver – faute d'avoir enfoncé leurs racines dans la part obscure de mon être. [...] Je refusais de soulever le couvercle sous lequel patientaient mes monstres. [...] Oh ! Je frémissais parfois de curiosité, prêt à jeter dans ce cloaque la sonde des mots. [...] Au dernier moment, je reculais. Je me réfugiais dans des distractions ordinaires : le travail, les conférences, les voyages, les femmes.»⁵⁷

A ce propos, il paraît intéressant d'interroger les deux visages de femmes, récurrents dans ces deux romans de Jean-Max Tixier. Il y a Nadine et Ludmina dans *L'homme chargé d'octobres* et Mathilde, l'épouse, et Laurence dans *Le jardin d'argile*. Elles semblent évoquer la contradiction voire l'aberration contenue dans toute écriture. Qui sont-elles puisque leurs identités respectives mutent ? « Soudain, elle se retourne. La flamme claire du visage tache les ténèbres. Je reconnais Nadine. Non, je me trompe. Les traits se rajustent, se précisent, et c'est Ludmina, puis de nouveau Nadine, et encore Ludmina, comme si la femme, jouant tour à tour de deux masques, ne cessaient d'en recouvrir sa vérité. »⁵⁸ Par ailleurs, l'amour de Nadine interroge la part obscure de son être qu'Alexandre Saulver se refuse à explorer, part avortée finalement de la mise en mots et qui correspond à la mise à mort de Nadine, négligée au point de se laisser mourir. Ludmina, quant à elle, serait un peu une allégorie poétique : brève, violente, attachée à une mémoire qui sans cesse fait défaut autant qu'elle se présente ; elle finit par disparaître sans laisser de traces, autrement dit sans laisser d'écriture. Mathilde, l'épouse qui tombe dans la folie à la mort de son fils, reste, littéralement, sans voix ; elle ne fait que souligner l'impuissance de Pierre à faire parler ses notes. Laurence est peut-être celle dont l'amour dévoile le mieux ce qu'est la création : même

⁵⁷ *L'homme chargé d'octobres*, p. 100

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 108

vertige qui, s'il ne le refusait pas à la fin, entraînerait Pierre « au-delà des limites »⁵⁹, peut-être « dans l'expérience toujours inachevée de l'infini. »⁶⁰ Nous interrogeons les romans de J.-M. T. dans cette perspective : que nous révèlent-ils du poète, à l'instar des réflexions annexes que menait l'auteur dans ses *Greniers à sel* qui « quelque sujet qu'elles abordent [...] ne seraient pas ce qu'elles sont s'il n'y avait pas eu d'abord poème. »⁶¹ ? Que nous enseignent-ils de son écriture en partant de l'idée de cette antériorité de l'écriture poétique ? Pierre Merlin comme Alexandre Saulver ne cessent pas d'interroger leur écriture tout en craignant les débordements auxquels elle pourrait les exposer. Ils sont lucides, amers parfois – le narrateur de *L'homme chargé d'octobre* l'est davantage – ont l'un comme l'autre une maison pour écrire, en retrait du monde. S'ils n'y ont pas écrit, du moins ont-ils interrogé les phénomènes de récurrences, observant leur extrême diversité de formes ; du moins ont-ils commencé à écrire si, ainsi que l'énonce Marguerite Duras : « Ecrire c'est tenter de savoir ce qu'on écrirait si on écrivait – on ne le sait qu'après – avant, c'est la question la plus dangereuse que l'on puisse se poser. Mais c'est la plus courante aussi. »⁶²

La mémoire, ainsi que nous l'énoncions en préambule, est bien semblable à une « écharpe de folie ». Elle double chaque écriture de sa « parabole des nuées », c'est à dire de cette question à la fois dangereuse et courante que signale M. Duras, ayant même la « capacité extraordinaire [...] à faire corps avec lui »⁶³, avec l'écrivain. Et c'est bien la sensation éprouvée par Pierre Merlin, qui, s'accouplant à Laurence sentit la multitude des plaintes, des râles et des interrogations l'étreindre, « Mais d'autres mains invisibles le serraient à la gorge, [...], évidaient son esprit. »⁶⁴ Pour Pierre Merlin voilà bien la fin de l'histoire amoureuse et du récit dont il pensait se charger car ce livre, « il le désirait, tout en le fuyant »⁶⁵. Que s'est-il finalement passé ? La rédaction interrompue consigne, à travers ses balbutiements, non pas des souvenirs précis mais ce qu'il a tenté de savoir ou ce qu'il n'a pas retrouvé – la carrière creusée en vain - autrement dit une mémoire inachevée car « ce qu'il interroge le fuit »⁶⁶.

⁵⁹ *Le jardin d'argile*, p. 152

⁶⁰ *Parabole des nuées*, p.7

⁶¹ *Le grenier à sel* 2, p. 2, « Liminaire »

⁶² *Ecrire*, Marguerite Duras, p. 65

⁶³ *Parabole des nuées*, p.9

⁶⁴ *Le jardin d'argile*, p.160

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 151

⁶⁶ *Parabole des nuées*, p. 16

Bibliographie

La Traversée des eaux, Jean-Max Tixier, Sud éditeur, 1984

Le Jardin d'argile, Jean-Max Tixier, éditions Le cherche midi, 1997

Chasseur de mémoire, Jean-Max Tixier, éditions Le cherche midi, 2001

L'Homme chargé d'octobres, Jean-Max Tixier, éditions Le cherche midi, 2005

Le Grenier à sel, Jean-Max Tixier, éditions Encres Vives n° 350, septembre 2007

Le Grenier à sel, 2, Jean-Max Tixier, éditions Encres Vives n° 371, juin 2009

Parabole des nuées, Jean-Max Tixier, éditions Tipaza, 2009

Jean-Max Tixier à l'arête des mots, Jean-Claude Villain, L'Harmattan, coll.

Classiques pour demain, 1995

Écrire, Marguerite Duras, éditions Gallimard, 1993

Le Guide du Prado, Museo Nacional del Prado, 2009