

Le Père ou le gant de l'écriture

Marinella Termite

« Mon père venait de mourir, mais je ne le savais pas encore. La vie retournée comme un gant » (*La Nouvelle Pornographie* 187).

« Parfois, le respect ressemble à de l'indifférence, de la lâcheté, et les gants de satin à des gants de boxe. » (*La Reine* 50).

Dans un espace narratif comme celui de l'extrême contemporain français, dépourvu désormais de délimitations figées et capable de remettre en cause toute sorte d'ontologie temporelle et généalogique au nom de racines multiples et simultanées parfois à inventer complètement, la présence très forte de la figure du père questionne les formes du récit de filiation en tenant compte des équilibres précaires entre le réel et la fiction. Loin de reparcourir de façon chronologique des sagas familiales à la recherche de riches portraits socio-culturels, la nécessité d'un modèle fondateur justifie le recours aux fictions biographiques qu'elles soient mythiques, artistiques ou biologiques, qui se nourrissent de situations et de stratégies d'écriture mélangées (de la description à la pensée) afin de gérer un parcours non linéaire. Ainsi une nouvelle façon de se rapporter au passé s'impose-t-elle, soutenue par la prise de conscience qu'un point de repère extérieur (pas seulement temporel) et non intérieur assure le positionnement identitaire et sa mobilité. La présence du père devient, par conséquent, paradoxale puisqu'elle rend visible un élément directement généalogique, sans passages intermédiaires ni sauts générationnels, qui reste pourtant à l'extérieur du sujet. Si, par exemple, dans les textes de Pierre Michon, empruntés aux vies minuscules et à l'art, le cercle de détournement est cependant plus ample, dans les « romans du père » la manœuvre d'éloignement est plus restreinte et subit l'influence de l'absence de façon encore plus singulière. Les marges fictionnelles tendent à se réduire et à s'appesantir sur le témoignage à moins de trouver des solutions alternatives

qui explorent cette impossibilité latente en brisant enfin le « silence de la reine », condition exploitée par Marie Nimier.

En comparant *La Reine du Silence* avec *Eau sauvage* de Valérie Mréjen, *Le Cri du sablier* de Chloé Delaume et *Mon père* d'Éliette Abécassis, romans qui présentent la figure du père, tant réel que fictionnel, cet article vise à déjouer les mécanismes d'une écriture de la filiation dans le courant actuel, notamment dans les choix de Marie Nimier, non comme modèle littéraire, incontestable et déterminé, mais comme hypothèse de création artistique. L'enquête et la réflexion métascripturale accompagnent l'analyse des ellipses parsemées tout au long de son roman comme graduelle prise de conscience d'une limite à explorer et à repousser continuellement au nom d'une série de témoignages tout à fait étrangers à la relation entre père et fille dessinée dans *La Reine du Silence*. Cet aspect tend à rendre explicite la difficulté à gérer la figure du père, en dévoilant la technique du « gant » qui semble revêtir un espace à priori défini et apparemment déjà codifié, mais qui, au fond, n'habille pas l'écriture. Le besoin de créer des vides, la nécessité de jouer sur les prises de distance finissent par mettre au point des formes de renversement, de détournement capables de questionner l'approche identitaire, souci particulièrement évident dans la prose française d'aujourd'hui, auquel le gant doté de souplesse lance un défi problématique, qui est le cadre de cette étude.

Face à la perception du manque comme condition de l'écriture des quatre romans pris en considération, les solutions adoptées permettent de mettre en jeu d'abord des formes d'adaptation aussi souples que traditionnelles avant de faire paraître leurs aspects inconfortables. Souvenirs et analogies contribuent à bâtir la figure du père à travers des mécanismes différents de mise en forme de l'absence. Dans *La Reine du Silence*, Marie Nimier évite au début le détournement en faveur d'une approche la plus directe possible avec son père avant de remettre en doute le moindre détail concernant l'accident de voiture où il a trouvé la mort et le moindre des aspects de sa propre vie. Loin de s'identifier à ce modèle préétabli, l'auteure entreprend sa quête autour d'une figure, qui devrait être proche et qui ne l'est pas, à travers la ten-

tative de combler les vides notamment affectifs, ouverts lentement par les témoignages d'autrui. Le manque du père, dans un texte sur lui, est construit en son absence grâce à la négation de toute sorte de filiation par rapport à un homme connu.

Le premier paragraphe du livre relate de façon nette, journalistique, la nouvelle de la mort de Roger Nimier en racontant la dynamique de l'accident de voiture. Pourtant le paragraphe suivant épuise paradoxalement toute possibilité de continuer en donnant au récit l'idée d'achèvement. Tout est fondé sur la négation avant l'introduction des nuances, des doutes—provenant de témoignages hypothétiques extérieurs—ou des souvenirs maladroits peu précis comme si l'auteur voulait parsemer de trous le contenu d'un récit défini, présenté comme s'il n'y avait rien d'intéressant à dire ou à ajouter : « Il n'y a rien à raconter, n'est-ce pas, rien à dire de cette relation. Je n'étais pas dans la voiture. J'avais 5 ans. Je n'avais pas vu mon père depuis des mois. Il n'habitait plus à la maison » (*La Reine* 9). Marie Nimier finit par traduire une autre absence, celle du roman qu'elle voudrait écrire sur son père, d'où l'instabilité qui commence à paraître en laissant filtrer des failles possibles. Par exemple, la rencontre entre le fils de feu Sunsiaré de Lareôme et le père de l'écrivaine aurait pu générer une autre histoire : « Elle avait un fils, son prénom m'échappe au moment où j'écris ces lignes » (39). D'autres suggestions amplifient la mise en doute du fait même que l'écriture de ce roman est présentée comme un essai ouvert et renouvelable à mesure que le temps passe, ce qui détermine de profondes transformations dans la façon d'écrire : « Il y a vingt ans, je n'ai pas écrit ce livre. Et je ne l'écrirai pas. Ou, si je l'écrivais, je le commencerais autrement » (41).

Les différences de présentation finissent par rendre une première page plurielle. L'emploi du conditionnel soutient l'hypothèse d'un roman qui aurait pu s'écrire. Les précisions bibliographiques concernant la naissance du père se multiplient, ainsi qu'en témoigne l'emploi d'hyperboles et de citations tirées tant des journaux de l'époque, comme celle de Michel Déon : « Peut-être pouvons-nous commencer à croire à sa mort » (39), que du dictionnaire : « Mon père n'était pas un sportif

de haut niveau, mais un écrivain prématurément disparu, comme tout le monde pouvait le lire dans le dictionnaire » (41). Tout cela peint un portrait de l'extérieur pour l'extérieur. Les ingrédients de la recette pour vendre un livre (mélange de tendresse et de perversité, couverture de presse exceptionnelle avec les photos de l'accident) représentent une autre confirmation de cette perspective, loin de toute sorte d'intimisme familial et scriptural. Quant aux troubles des espaces liminaires, si le début peut être différent par rapport à cette première page, le questionnement sur le genre de ce texte investit également le commencement. Est-ce un roman ou non ? A-t-il un début ? Combien de débuts ce roman peut-il avoir encore à écrire ? Le recours aux hypothèses ainsi que l'emploi massif du conditionnel et de « ou » pour signaler les différents débuts possibles, en envisageant d'autres bifurcations pour une histoire apparemment sans histoire, entament le retournement du gant narratif. L'enquête est entreprise pour détruire la solidité des données, pour les mettre en question, en gérant une absence qui passe toujours par autrui. Ces témoins défient tant la reconstruction possible de la figure de Roger Nimier en tant que personnage public que son image de père. Cette rupture est accentuée par la réflexion métascripturale de Marie Nimier, aux prises avec une histoire dépouillée des limites traditionnelles : « Il serait tellement plus simple de raconter une histoire avec un début, un milieu, une fin » (101).

Les ellipses, les raccourcis commencent ainsi à être mis en place pour qu'ils puissent créer les vides nécessaires au démarrage d'une intrigue possible. C'est le cas des « que » restrictifs comme dans l'exemple suivant : « Je n'ai gardé de lui que quelques souvenirs, bien peu en vérité. Je me tourne vers ses amis. Ce qu' ils ont dit, ce qu' ils ont publié, les rumeurs qu' ils ont colportées. Drôle de façon de voir son père. De le rencontrer » (11 ; c'est nous qui soulignons). De même, les nuances des adjectifs organisées par couples de contraires (« désinvolte, sérieux / menteur, loyal / lent, rapide / travailleur, paresseux ») contribuent à distinguer l'image double de Roger, celle que ses amis donnent de lui et celle que Marie garde de son père. Le choix des substantifs est à l'image de l'écriture en chantier de Marie, puisque les noms concer-

nent avant tout les différents métiers pratiqués par Roger (journaliste, metteur en scène, rédacteur en chef, auteur) et en deuxième intention sa dimension paternelle qui tend ainsi à perdre sa consistance en faveur de connotations moins concrètes. La provocation, ainsi assouplie, se charge également d'anecdotes sur la famille avant de rejeter le tout. La reprise des souvenirs et la reconstruction des habitudes de la famille à partir d'une nouveauté—telle la visite au cimetière sur le tombeau du père—sont tournées tout de suite vers l'aspect public, comme le témoigne la présence des opérateurs télévisés sur le lieu bien avant que Marie n'y vienne. De plus, l'introduction de réflexions sur les variations climatiques et leurs influences sur les états d'âme et la constante attention à relever les différences avec le passé soutiennent encore l'hypothèse d'une variation de cette histoire-fantôme. Les témoignages d'autrui contribuent à élargir les vides et le chemin étroit entre réel et fiction : par l'utilisation de phrases descriptives et pensive, ils concrétisent la réflexion sur la manière de raconter, d'écrire un père, son père, véritable tension sur laquelle s'appuie ce texte. Les nœuds problématiques se tournent toujours vers le romanesque et se penchent sur les solutions à apporter à ce niveau avec de nombreuses hésitations concernant le déroulement de l'intrigue qui va de la reprise des mots du dernier roman que Roger Nimier venait d'achever à l'autodiscipline que Marie Nimier s'impose pour choisir de raconter, d'imaginer ou non certaines séquences, ainsi qu'on le remarque dans la phrase qui suit :

et une mort tellement romanesque—mais je déteste cette idée de mort romanesque, non, rien d'héroïque dans cette voiture fracassée, rien, que du sang et des bouts de tôle, sirènes, ambulances, retour à Rambervillers, boucherie, charcuterie [. . .] Je pourrais décrire par le menu toutes les versions possibles de la catastrophe, de ça aussi, je pourrais faire un roman. Un livre construit autour du fait divers en reprenant chaque fois depuis le début, comme dans ces cauchemars où tu nages à contre-courant, les pieds attachés à la berge par un élastique. (17)

Le problème qui hante la narratrice est de savoir comment s'y prendre pour raconter un père et sa perte prématurée. D'autres écrivains ont déjà expérimenté cette contrainte. Ici l'auteure s'interroge

continuellement sur les modalités à gérer l'alternance entre silence et écriture pour combler ce vide dans lequel elle s'engouffre comme écrivaine en prenant conscience de ses limites. Comme elle ne peut pas suivre l'exemple de Pinocchio en prenant son père pour le mener hors du requin, elle s'inquiète de la contrainte essentielle de son projet qui pourrait même mettre en doute le caractère immortel de son père, en l'arrachant à la mort. La difficulté à saisir et à cerner le sujet du roman et la façon de l'aborder ainsi que l'analyse des relations familiales avec ce père particulier, qui ne figure en compagnie de ses enfants sur aucune photo, remettent en cause le rôle indispensable du silence, « un contrat tacite, une clause partagée. Il y a d'un côté celui qui se tait, et de l'autre celui qui ferme ses oreilles. Il ne suffit pas que le premier se décide à parler pour que le second l'entende » (68). Le romancier parle en se taisant. Comme les écrivains qui poussent à l'extrême un fait réel jusqu'à son paroxysme, Marie Nimier, en tant qu'écrivaine, peut comprendre en profondeur les choses qui concernent son père. Pourtant elle finit par refuser le masque, le déguisement, le recours à tout subterfuge pour écrire. L'héritage, symbolisé par la bibliothèque paternelle, ne peut pas être occulté, même si Marie Nimier n'apparaît pas dans le testament, puisque ce n'est pas la possession qui compte : « Je n'aime pas garder. Je n'aime pas avoir. Posséder. Est-ce le propre des orphelins ? Le vide me rassure—c'est le plein qui m'inquiète » (115). En reprenant des suggestions déjà mises en avant dans *La Nouvelle Pornographie*, l'auteure confie ici à nouveau l'angoisse de la page noircie, et non pas blanche comme pour celle de l'écrivain, étouffée par des phrases creusées paradoxalement de l'intérieur.

Aussi est-ce dans ce sens que l'enquête devient le moyen de résoudre des énigmes tout en créant des vides. Les données journalistiques et la mise en situation de conductrice permettent à la narratrice de vérifier personnellement ce qui a pu arriver dans la voiture. La collecte des réactions et des souvenirs des membres de la famille représentent les préliminaires de l'histoire, où la prise de distance détourne le gant généalogique pour mettre en évidence les différents destinataires possibles. La présence du blanc, symbole d'un univers sans nom, anticipe

l'absence de référence à Marie, ce qui fait irrémédiablement glisser ce récit dans un vide sans issu: « L'histoire s'arrêtait là » (29). La tentative de raconter ce qui s'est passé tout en ayant la conscience de ne pas le savoir met en évidence les vides, notamment lorsque la narratrice insiste sur les différentes façons dont la mort de Roger Nimier a été relatée : « Je ne savais pas au moment de son enterrement que mon père était mort. Je ne l'apprendrais qu'après plusieurs jours, une semaine, peut-être davantage » (30). Ce décalage temporel qui montre une hésitation perceptible produit le même effet qu'un gant qu'on aurait perdu, malgré la précision des données dans l'exemple suivant où l'ambiguïté du verbe « partir » et de ses nombreuses interprétations se retrouvent dans l'attention portée à la réception de l'image du père et à sa façon de se la représenter: « Je me souviens très précisément des phrases que ma mère utilisa. Elle devait les avoir répétées dans sa tête, tournées et retournées. [. . .]—Papa a eu un accident de voiture. On l'a emmené à l'hôpital, et il est parti » (31). Cette phrase induit la réaction de la petite Marie, qui commence à vivre le drame à travers les autres. Un autre témoin de la mort du père Nimier est Martin qui raconte à Marie tout ce qu'il sait. Martin est anesthésiste réanimateur et il ne fait qu'animer et réveiller les gens, métier qui ressemble à celui de l'écrivaine aux prises avec les mots pour écrire son père, pour le réveiller et pour l'endormir. Quand les amis parlent de Roger Nimier, leurs yeux laissent paraître de la lumière— « Je me demande si, un jour, je serai capable de partager cette lumière » (38)—ce qui finit par témoigner de la relation particulière, très distante, que la fille entretient avec son père et qui justifie le recours à une série de mécanismes renversants comme le gant. Malgré le testament retrouvé qui ne comporte aucune part de l'héritage, il transparaît une ébauche de rapprochement physique de leurs traits, passée invariablement par le regard d'autrui qui en sanctionne l'existence :

Il n'y avait qu'à mettre nos deux photos l'une à côté de l'autre pour en être convaincu. Nous portions le même nom, le même front et la même souffrance. [. . .] Ils me regardaient toujours avec une certaine curiosité, ceux qui l'ont connu, retrouvant

dans la jeune femme les traits de Roger Nimier. Jusqu'aux gestes des mains, ils voient la ressemblance. Nimier au féminin, c'est de l'inédit, jamais ils n'auraient imaginé que ce fût possible. (41)

Autrui reste ici pourtant sans identité, comme un vide dans le vide. Tel est l'aboutissement du choix de Marie Nimier pour trouver dans ce vide mis en abîme, un roman qui n'est pas un, le caractère essentiel de *La Reine du Silence*, à savoir un texte qui enfle le gant pour le retourner à l'aide des mots.

Les variations de la manière d'écrire, témoins de sa difficulté à avancer dans la rédaction de son travail, visent à l'acquisition d'une dimension tridimensionnelle pour la figure du père. Des exemples significatifs comme l'amplification des mots et la visualisation de la ponctuation sont retrouvés dans cet exemple : « Un jour, j'aimerais retourner à Saint-Brieuc avec Martin. Ça fait monter les larmes aux yeux, des phrases parcilles. Un jour, virgule, j'irai fleurir avec mon frère. Non, il faudrait le dire autrement. Un jour, virgule, j'irai avec Martin sur la tombe de notre père. La tombe de Roger Nimier. Un jour, virgule, nous irons mon frère et moi, un jour, virgule, mais » (14-15). La perception qu'un livre n'est pas un objet fini, fermé sur lui-même, permet aussi de repenser aux phrases comme à une sorte d'accessoire à revêtir des situations flottantes, attribuées aux replis des failles structurelles nécessaires à trouver la possibilité d'un début. Comme dans *La Nouvelle Pornographie*, Marie Nimier continue à explorer les mouvances de l'acte d'écriture, en parsemant de réflexions sur sa nature métascripturale (possibilité de mentir dans un roman, potentiel des personnages); la référence directe à ses romans précédents anime un espace qui confirme la souplesse illimitée de tout texte contemporain, dont la condition serait l'infinitude, le côté sériel et l'inachèvement continu : « Une phrase, c'est comme un vêtement. Il ne faut pas qu'elle gratte dans le dos, qu'elle gêne aux emmanchures ni qu'on s'y sente endimanché, ou tarte » (113).

La dernière page de *La Reine du Silence* donne explicitement la clé qui permettra d'aborder la question du père. C'est un personnage

comme les autres, mais c'est la perspective qui lui donne une allure et une lumière aussi réelles que fictionnelles. Le renversement s'opère non de l'extérieur, mais de l'intérieur, à partir du sujet qui regarde et qui déplace son point de vue en devenant lui-même « père » de son père, père artiste créateur d'un père biologique. Enfin, voir c'est imaginer, grâce au pronom indéfini *un* dans la question qui anime l'auteure :

Enfin, et sous un angle nouveau, j'ai repensé à cette question qui m'avait obsédée, sans pouvoir jamais la poser à voix haute: Comment ça marche, *un* père ? Alors, les pièces se sont animées. Une silhouette bougeait au centre de l'image. Il était là, ce papa compliqué, et il marchait comme marchent les hommes, sur ses deux pieds. Il se retournait et je pouvais le reconnaître, comme un père reconnaît ses enfants. Reconnaître non seulement sa démarche, mais aussi, et dans un même mouvement de tendresse, reconnaître son visage, ses traits, ses expressions. Son front haut. Ses yeux verts. La courbe parfaite de ses sourcils. Je pouvais les voir, les imaginer. (170-1 ; c'est nous qui soulignons)

Comme le velours qui se travaille par l'envers, la figure du père permet à Marie Nimier de faire ressortir les engrenages de l'écriture, de les mettre à l'affiche tout en confirmant l'exigence de se remodeler, de s'inventer et d'inventer la relation avec autrui pour se réapproprier sa propre identité. Or si, grâce à ces renversements, *La Nouvelle Pornographie* véhicule une issue aussi paradoxale que provocatrice en l'identifiant avec l'amour, *La Reine du Silence* poursuit ce projet de détournement qui enrichit les formes de l'absence par les mouvances d'un apprentissage scriptural. Le titre oriente déjà ce choix de perspective.

Face à ce père célèbre, qui demeure en coulisses, celui d'*Eau sauvage* de Valérie Mréjen occupe le premier rang avec sa présence privée d'interlocuteurs. Le jeu du gant se fonde ici sur le manque de l'autre, effacé complètement dans le vide des répliques. En effet, la voix du père s'impose avec ses propos qui relatent la banalité du quotidien as-

sortie de ses soucis relationnels. La rupture du « je » avec son père est donnée comme définitive dès le début, lorsque la narratrice dit : « Je crois que je vais prendre une décision très grave parce que maintenant ça commence à bien faire. À partir de demain c'est terminé, je n'entendrai plus parler de vous » (Mréjen 7).

Là, le monologue du père s'installe en articulant des conseils empessés et sévères à la fois, des propositions formulées sous forme d'interrogations qui permettent malgré tout de cerner des séquences et de faire avancer l'action, en envisageant des répliques hypothétiques bien cachées et ainsi sous-entendues. De cette manière cependant, ces vides orientent la narration à travers l'exploitation de ce qu'ils auraient pu indiquer ; d'où la liberté de gérer la représentation d'une réalité habituellement liée aux stéréotypes de la banalité. Valérie Mréjen renverse cette orientation en rendant très attachant ce qui ne devrait pas l'être. Dans ce bref roman, la conversation n'établit pas de relations, mais souligne le devoir qu'un père a d'écouter ses enfants et de les aider. Voilà, alors, la définition du père donnée par Chloé Delaume dans *Le Cri du sablier*, roman où les métaphores temporelles investissent cette présence, en lui assurant un statut oscillant entre suspension et dissolution : « Le père est minéral trauma sédimentaire le sable dans les souliers se cache à la semelle c'est un fait bien connu des enfants du limon » (Delaume 66). La manipulation linguistique, nourrie par l'ironie, permet à la narratrice de jouer avec « le » père. L'article « le » qui remplace le pronom possessif marque la distance introduite dans les relations familiales et entretient le rythme narratif par ailleurs décousu d'une ponctuation très personnalisée. Tout cela remet ainsi en question l'approche apparemment standardisée de la figure paternelle. Écrire de façon ludique pour toucher physiquement la langue, la manier jusqu'à la manipuler, favorise paradoxalement la réappropriation de l'expérience narrative. Cette expérimentation parallèle détruit et recrée le lien avec « le » père qui ne peut pas se passer du meurtre de « la mère » avant de devenir « papa » et enfin, « mon père, mon savant rance » (124) ou encore « mon père, ma belle charogne » (125). Le grain contribue à faire sédimenter les souvenirs d'enfance à l'aide d'une madeleine difficile

à avaler et, par conséquent, bien peu efficace au regard de la référence proustienne. Il accompagne cette remontée temporelle et s'identifie avec la phrase terminale « cette année nous aurons un magnifique mois de juin » (126), écho de celle présente dès le début « nous avons eu un magnifique mois de juin » (11). Ce renversement des temps, à savoir le futur à la fin et le passé composé au début, n'est qu'une énième forme de retournement du gant ; le (dé)placement des vides linguistiques sèment le trouble dans l'histoire.

Autant que Marie Nimier, Valérie Mréjen et Chloé Delaume posent le problème de l'autofiction, en déjouant la gestion possible de vides et glissements narratifs. Placés du côté de la rupture et traversés par le sentiment de la perte, ces deux derniers romans ne mettent pas le « père » à l'abri des troubles de l'appropriation du « gant ». Le demi-dialogue d'*Eau sauvage* et l'ironie du *Cri du sablier* privilégient l'instabilité comme donnée essentielle pour mettre en page cette figure. Si, dans ces cas-là, la relation généalogique se trouve creusée de ses ressources narratives immédiates, chez Marie Nimier, elle exploite la prise de conscience explicite de ses limites comme énième tentative de reconstitution d'un lien désormais désagrégé. Une présentation plus normative de la figure du père, distante tout de même des références admises, émerge en revanche dans *Mon père* d'Éliette Abécassis, où l'enquête transforme une présence en absence, en détruisant l'image du père dont la narratrice se défait progressivement. La mort du père indiquée comme une perte de goût pour la vie est dépourvue de larmes comme si cette nouvelle ne concernait pas le personnage principal. Le recours à la négation traduit ainsi la perte de mémoire, de l'enfance, du passé, de l'avenir et de l'identité. La cadence des répétitions et le caractère immuable des références suggèrent la banalité : « Mon père au sourire éternel, gravé sur le visage. Mon père aux cheveux gris, mon père aux cheveux blancs. Mon père aux yeux clairs. Mon père au regard perçant » (Abécassis 12). C'est à l'intérieur de ce cadre que le père survit au travers de sa fille. Cette métamorphose qui justifie son manque de larmes le jour de l'enterrement doit se confronter avec la découverte d'un demi-frère, véritable point de rupture de la relation

filiale. « Mon père » ne devient jamais « notre père », mais il est remplacé par l'expression « mon père-son père » qui deviendra à la fin tout simplement « son père ». Ce passage douloureux retrace, par le biais des mots, la volonté de figer cette figure. « Mon père disait » revient très souvent comme symbole de l'autorité de la prise de parole en sanctionnant les phrases de façon proverbiale, notamment celles qui concernent la relation avec les ancêtres et les sentiments.

Les mots essaient de combler le vide laissé par cet homme. En le citant continuellement au travers de reconstructions d'images, de souvenirs et de mots, l'écriture comble ce manque par « le jeu du père » dont la fille est l'actrice et la victime puisque ce dernier n'est autre que la représentation de la condamnation de toute femme au malheur. La découverte de cette altérité estompe toute tension et authentifie la mort du père. La dernière ligne qui évoque l'incipit « Aujourd'hui, maman est morte » (9) dans *L'Étranger* d'Albert Camus, laisse entrevoir, outre la disparition physique, un au-delà du texte : « Aujourd'hui, mon père est mort, et mon cœur aussi. Aujourd'hui, mon père est mort. Il est trop tard pour commencer à vivre » (123) ; la syntaxe brève, brisée et concise retient enfin les larmes de ce malaise.

Eau sauvage, *Le Cri du sablier* et *Mon père* explorent les formes d'adaptation et de renversement qui caractérisent aussi la tentative de *La Reine du Silence* de construire un roman sur « le » père. Tout en suivant des parcours différents, ces romans, conscients de l'impossibilité d'écrire un récit sur son propre père sans marquer les distances dues aux inventions tant fictionnelles que linguistiques, montrent la nécessité de passer par autrui. Cet autrui, témoin et limite, aiguille de la balance des équilibres narratifs, permet de donner au texte son élan. *La Reine du Silence* au travers de la manipulation du gant met en manchette tous ces questionnements où l'absence d'une présence et la présence d'une absence sont encore plus problématiques à cause d'une réalité perceptible que l'écriture se doit de prendre en charge. Le gant de Marie Nimier montre l'envers et l'endroit de ce défi autofictionnel et, gardant le titre de Reine du silence, l'écrivaine achève ce texte sur ce qui ne peut pas être achevé, sur ce vide impossible à combler.

Université de Bari, Italie

WORKS CITED

- Abécassis, Éliette. *Mon père*. Paris : Le Livre de poche, 2004.
- Camus, Albert. *L'Étranger*. Paris : Gallimard, Coll. Folio, 1957.
- Delaume, Chloé. *Le Cri du sablier*. Paris : Gallimard, Coll. Folio, 2003.
- Mréjen, Valérie. *Eau sauvage*. Paris : Éditions Allia, 2004.
- Nimier, Marie. *La Nouvelle Pornographie*. Paris : Gallimard, Coll. Folio, 2002.
- . *La Reine du Silence*. Paris : Gallimard, 2004.