

Madeleine Ley, qui s'éteint en 1981, a survécu plus de quarante ans, dans le silence et la détresse mentale, à ses derniers écrits ¹, laissant au lecteur qui la découvre aujourd'hui le sentiment de se trouver en présence d'une œuvre foudroyée à son aurore et violemment inachevée.

Mais qu'est-ce, au juste, qu'une œuvre inachevée ? N'est-ce pas à initier une méditation sur ce qui s'entame sans finir que pourrait conduire ce silence ? Et pourquoi, dans ce qu'une œuvre dite « inachevée » laisse d'ouvert, croyons-nous parfois entrevoir comme un rapt plus aigu du sensible ? Lirions-nous de la même manière les *Illuminations* si elles se trouvaient adossées à plusieurs œuvres ultérieures grandies au Harar dans une hypothétique maturité ? Sans réanimer le culte de l'écrivain maudit, lequel est trop daté dans son nihilisme romantique, on peut chercher à creuser la notion même de l'interrompu et ses rapports stylistiques avec ce qui pousse à écrire. Et, encore un coup, ce qu'on nomme ou ce qu'on vise quand on parle de l'inachèvement d'un dessein littéraire ou artistique ne nous donne-t-il pas le sentiment de projeter sur ce que furent les premiers éclats ou les formes de la promesse un charme secret — pour nous efforcer d'être moins flou ! — des signaux stylistiques spécifiques de l'irréparable ? Comme si l'inachèvement même rebroussait l'interrompu et le non-conduit sur ce qui s'annonçait, dont l'ombre paraît ainsi presque plus grande de n'avoir pas été et dont l'éclat diamantin — pensons à Madeleine Ley — semblerait comme aggravé de s'être révélé prodigieux, éphémère, témoin pour toujours d'un désir impossible à combler, figure même de la nostalgie... Le plus mystérieux de l'émotion mozartienne vient sans doute de là.

Mais comment utiliser ces hypothèses de conviction face à l'œuvre de Madeleine Ley ? Quelles pistes ces questions permettent-elles d'ouvrir dans une plus juste mesure de ce que fut son écriture propre ? Et qu'en est-il de tout cela si on y confronte ce qui fut son premier éclat romanesque, *Olivia* ? Peut-on y voir se structurer ces « figures de l'interrompu » ?

Sans prétendre initier autre chose qu'une proposition de lecture, il nous semble qu'on pourrait précisément entrevoir certains de ces « signaux de l'inachèvement » — du non-fini, de l'in-fini — dans ce que nous nous proposons d'appeler la nature paysagère de la structure narrative d'*Olivia*.

Qu'est-ce qu'un paysage ?

Que veut-on dire, en définitive, quand on prend le risque d'affirmer qu'*Olivia* est un roman paysager ? On sait, bien sûr, le rôle emblématique que la montagne joue, à l'évidence, dans *Le Grand Feu* et la place déterminante que le Valais joue

dans *Olivia*. De Randogne à Plaine Morte, les amoureux du vieux pays peuvent suivre à la trace, jusque dans la plus stricte exactitude toponymique, l'investissement que les personnages de la fiction font des lieux réels que Rilke lui-même fréquenta jusqu'à sa mort, quelques années avant que Madeleine Ley les parcoure et s'en inspire, quelque part entre le Rhône et Sierre. Mais ce n'est pas tant d'avoir peint «sur le motif» qui nous occupe dans l'art de Madeleine Ley quand nous suggérons de parler de roman paysager. Encore moins d'avoir versé son écot au régionalisme (par l'évocation de belles images locales où la description du monde montagnard jouerait un rôle majeur).

Ce que nous visons ici est d'une autre ordre et rejoint un peu le sens que le mot a pris chez Adorno lorsque, en 1928, dans un essai que les musicologues disent définitif, il parle du «caractère de paysage» de la musique de Schubert². Pas plus que dans la musique du compositeur autrichien, il ne s'agit ici de pointer le référent régional, ni d'apprécier le pittoresque des lieux, mais d'être attentif à la relative indistinction de la dialectique narrative. Ce n'est pas qu'il soit indifférent de savoir si Olivia retrouvera Mario, comment ils dénoueront les entrelacs du malentendu amoureux, comment ils s'expliqueront l'énigme des lettres détournées par une servante indélicate et troublement jalouse. Mais la résonance de l'écriture de Madeleine Ley dans ce livre dépasse la fiction amoureuse somme toute assez conventionnelle pour une broderie qui sans cesse échappe au cours ordinaire du récit, de son développement, de sa résolution, au bénéfice de spectacles digressifs, de fulgurances contemplatives, le ruban d'argent du Rhône, très loin en bas dans la vallée, les deux pattes fauchées de la faisane, arrêtée en plein vol par le chasseur, le vieux mur en contrebas du cimetière, suintant ses morts, à la fonte des neiges, le frisson des seins nus quand Olivia se mire, assise, dans son petit fauteuil à capitons... Là où Balzac paraît «conduire le temps» et mener tout son monde dans un puissant dessein de communication vers une catharsis finale, un *Vautrin* démasqué, l'écriture de Madeleine Ley — donnant significativement à lire l'âme d'Olivia à travers ses lettres, son journal et un constant monologue d'irisation intime — s'échappe de la nécessité des crises narratives, s'abîme dans «l'extase du pays», n'en finit pas de vibrer à sa sauvagerie lumineuse presque comme si son héroïne avait touché aux régions de l'indifférence et qu'il lui importait moins de nous informer sur son destin que de nous faire communier à l'indéfini du monde.

Significatif aussi du caractère très perceptible de cette irrésolution de l'histoire — celle qui a un début et devrait surtout, classiquement, avoir une fin —, le contenu d'une lettre inédite de Marie Gevers à Madeleine Ley, où l'auteur de *Madame Orpha* s'enquiert de l'avenir d'Olivia, au-delà du roman, se demande si elle se mariera avec Mario, si elle aura de lui un second enfant³. À ces questions délicieuses de simplicité et révélatrices du plaisir naïf de la lectrice, répond avec une aussi plaisante assurance la note récente de Raoul Vaneigem sur Olivia dans le *Dictionnaire des Œuvres des Lettres française de Belgique*⁴. Résumant l'intrigue avec limpidité, Vaneigem en comprend ainsi la fin :

Quand les amants se retrouvent et que se ravive l'éclat de leur amour, il est trop tard. Olivia rongée par un manque trop prolongé d'affection, n'a plus que la force de puiser dans le bonheur revenu la consolation de mourir heureuse.

La divergence de vision sur le sens à donner aux derniers dénouements de l'intrigue indique subtilement que l'essentiel n'est sans doute pas dans la manière de finir, ni dans la résolution qui peut, au fond, s'entendre de plusieurs manières, mais que cet essentiel est sans doute dans l'ouvert du monde qui s'entrevoit au-delà de tout dénouement. Cette manière de définir la dimension paysagère de la narration entr'ouvre la lecture sur une forme d'inachèvement (ou plutôt d'in-fiction ou d'in-finitude) tout autre que celui (ou celles) que l'on comprend derrière les notions de « pas terminé » ou d'inaccompli. Plutôt que le dépit de ne pas voir s'accomplir les choses, il se produit comme un accomplissement dans l'aspiration, par le divers et le détour du chatoisement, vers la béance de ce qui ne peut pas avoir de fin.

On touche là au sens profond de ce que les philosophes de l'écriture appelaient « l'aporie de la description », l'indéfini du spectacle faisant renoncer au dessein dialectique de la fiction (ou au moins de sa priorité) et, en tout cas, à la nécessité traditionnelle de la « chute » narrative.

D'être ainsi paysagère au sens précis que nous avons tenté de dire, l'œuvre épouse, dans l'inachèvement, l'indifférence à la résolution des conflits et produit une sorte de consolation dans l'étourdissement du sensible que nous nous risquons à dire « schubertienne ».

À l'intérieur du motif musical, très présent tout au long d'*Olivia*, le lied schubertien prend une place qui mériterait qu'on s'y attarde et qui donne à penser. On doit à l'écrivain et critique musical Jacques Drillon un fraternel et court essai sur *Schubert et l'infini*, sous-titré : *À l'horizon, le désert*⁵. Sur le millier d'œuvres que compte le catalogue du musicien disparu à trente-et-un ans, on en dénombre au moins un huitième qui sont inachevées. À partir de ce constat, Jacques Drillon montre finement, en des formules qui peuvent toutes s'appliquer à Madeleine Ley, que

*l'inachèvement semble une pratique éminemment schubertienne. On peut même dire qu'il prend chez lui valeur de symbole et, pourquoi s'arrêter en si bon chemin, de modèle : traitez de l'inachèvement et vous ne pourrez éviter Schubert*⁶.

ou encore :

Ainsi la vérité semble avec lui n'avoir pas de « fin », aux deux sens que la langue française accorde généreusement à ce mot : but et terme. Elle ne travaille à la construction d'aucun édifice, se contentant de se faire voir sous un jour constamment renouvelé. Dans le même temps elle ne peut s'énoncer tout à fait, n'ayant ni prémisses ni conclusion. La vérité, pour Schubert, ignore la démonstration, elle ne sait pas dire « donc »⁷.

[Schubert] n'est pas un dialecticien. Renonçant à toute idée d'anabase, sans port d'attache, le Wanderer se laisse pousser par les vents, consentant à n'aller point vers son but, à se rendre où il ne voulait pas aller. Abandonner une destination ne le gêne pas ; revenir à la première non plus⁸.

Description ou anacoluthie ?

La description et l'irisation que l'œuvre prend dans l'indéfini de l'écriture, par priorité sur une conduite narrative plus conventionnelle, doivent pourtant bien s'entendre : il ne s'agit pas d'une écriture du dénombrement ou du rendu matériel objectif. Nous sommes ici aussi loin de Claude Ollier que de Robbe-Grillet ou de Chantal Chawaf. La rupture avec la priorité narrative s'opère ici par une forme de constant rebond, au cœur même de l'histoire, par l'importance du motif cosmique, de l'objet élu dans une espèce de fonction iconique aussi obscure que brusque et qui prend le pas sur le reste du développement, rendant sensible une sorte de «prodigieuse convoitise» comme dirait Nietzsche⁹.

Un examen plus fouillé, que nous ne pouvons faire ici, pourrait, pensons-nous, mettre en lumière les formes précises de cette écriture où la description s'offre toujours comme un rebond et une convoitise rompant avec la dimension plane du récit. Il nous paraît clair que le motif en anacoluthie joue ici un rôle stylistique majeur. Le prétexte du journal ou la fiction de la lettre facilitent bien sûr le naturel de ces irrptions qui se présentent toujours la justesse et le tremblé du caprice sensuel saisi au vol. Mais au-delà de ce qui pourrait parfois faire penser à la joliesse de Colette, l'anacoluthie, si c'est bien ainsi qu'il convient d'appeler (en élargissant un peu la définition scolaire du tour rhétorique) ce convulsif écart du cosmos au sein du conte, réalise ce que Roland Barthes, dans *La Voyageuse de nuit*, géniale préface à la *Vie de Rancé*, lui assigne comme rôle : «Brisure du sens continue comme si [l'écrivain] ne pouvait jamais s'empêcher de tourner brusquement la tête vers autre chose», «digression imprévisible», «exaltation de la rupture et de la ramification», «brisure de la construction et envol d'un sens nouveau», «écart cultivé», «reste fragmentaire d'une Atlantide», «parataxe éperdue», «silence des articulations»...¹⁰

La force de l'écriture de Madeleine Ley, ce qui, dans l'inachèvement d'*Olivia*, ou ce qui, dans la disjonction paysagère de sa démarche narrative, porte la marque d'un art majeur et constitue son mystérieux attrait, c'est bien, encore une fois, derrière un régime narratif de surface, cette aptitude à «faire entendre, en même temps, autre chose», comme dit encore Barthes, à faire «frissonner [le sens] sans l'arrêter», enfin à célébrer somptueusement la mystérieuse émeute du monde au sein même de l'histoire et du topique romanesque.

Notes

¹ Son dernier texte publié, *Le Grand Feu*, paraît encore en 1942, mais avait obtenu le prix Rossel, sur manuscrit, dès 1939.

- ² Voir P. PETAZZI, *Schubert : Œuvres pour piano tardives*, dans le livret accompagnant : F. SCHUBERT, *Die späten Klaviersonaten*, Deutsche Grammophon, 1987, n°419229-2, p.24.
- ³ Le contenu de ce questionnement ressort d'une lettre également inédite de Madeleine Ley en réponse à Marie Gevers et qui se trouve actuellement dans les archives de Paul Willems à l'extrême accueil de qui nous devons d'avoir pu la consulter.
- ⁴ Sous la direction de Robert Frickx et Raymond Trousson, chez Duculot en 1988, p.378.
- ⁵ Jacques DRILLON, *Schubert et l'infini. À l'horizon, le désert*. Actes Sud, 1988, 111p.
- ⁶ Ibid. p.49.
- ⁷ Ibid. pp.36-37.
- ⁸ Ibid. p.38.
- ⁹ Lorsque, dans *Le Gai Savoir*, il parle de l'écrivain «qui, comme tant d'autres gens, séduit par ses imperfections plus que par tout ce qu'il réussit et parachève ; on peut même dire que sa gloire et sa supériorité tiennent à son impuissance finale plus qu'à sa vigueur abondante. Son œuvre n'exprime jamais à fond ce qu'il voudrait exactement dire, ce qu'il voudrait parfaitement avoir vu ; il semble qu'il ait eu l'avant-goût d'une vision, et jamais cette vision même» (cité par Jacques DRILLON, op.cit., p.77)
- ¹⁰ R. BARTHES, *La Voyageuse de nuit*, préface à la réédition de Chateaubriand, *Vie de Rancé*, coll. 10/18, 1965, pp.14-16.