



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

FACULTÉ DES LETTRES

Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres en Français moderne

De guetteur à traqueur du langage :
les deux temps de l'œuvre de Philippe Rahmy

par

Camille Gilloz

sous la direction du Professeur Daniel Maggetti

– Session de Printemps 2018 –

SOMMAIRE

Liste des abréviations	p. 2
Introduction : Singularité et historicité de l'œuvre de Philippe Rahmy	p. 3
I. <i>Guetteur</i> : la douleur comme horizon indépassable	p. 7
I.I. Une poétique de la douleur	p. 7
I.I.I. Composition des recueils	p. 10
I.I.II. Temps de la crise, temps de l'écriture	p. 15
I.I.III. Le corps médicalisé	p. 18
I.I.IV. Le rapport à l'Autre	p. 22
I.II. Mots et images : deux collaborations	p. 26
I.II.I. <i>Cellules souches</i> : un monde chaotique	p. 28
I.II.II. <i>Corps au miroir</i> : entre opacités et transparences	p. 31
II. <i>Traqueur</i> : ouverture au monde	p. 35
II.I. Récits : un usage de l'autofiction	p. 35
II.I.I. <i>Béton armé</i> : la découverte de Shanghai ou quand la réalité dépasse l'imaginaire	p. 37
II.I.II. <i>Monarques</i> : Paris et Tel-Aviv, villes palimpsestes	p. 45
II.II. <i>Allegra</i> : le roman pour sortir de soi	p. 53
Conclusion : Vers une poétique éthique	p. 62
Bibliographie	p. 67

LISTE DES ABRÉVIATIONS

A : *Allegra*, Paris, éd. de La Table Ronde, coll. « Vermillon », 2016.

BA : *Béton armé*, Paris, éd. de La Table Ronde, coll. « Vermillon », 2013.

CS : *Cellules souches*, Saint-Jean-La-Bruyère, éd. Mots tessons, 2009.

CM : *Corps au miroir*, Cannes & Clairan, éd. Encre et lumière, 2013.

DC : *Demeure le corps. Chant d'exécration*, Devesset, Cheyne Éditeur, coll. « Grands Fonds », 2008 [2007].

M : *Monarques*, Paris, éd. de La Table Ronde, coll. « Vermillon », 2017.

MF : *Mouvement par la fin. Un portrait de la douleur*, Devesset, Cheyne Éditeur, coll. « Grands Fonds », 2008 [2005].

PA : « Pardon pour l'Amérique », extrait du livre éponyme à paraître posthume en automne 2018 aux éditions de La Table Ronde, Genève, *La couleur des jours*, n° 24, automne 2017, pp. 3-7

PD : *Propositions démocratiques*, Lausanne, éd. d'En bas, posthume, 2017.

SMS : *SMS de la cloison*, Publie.net, 2008.

SINGULARITÉ ET HISTORICITÉ DE L'ŒUVRE DE PHILIPPE RAHMY

« La douleur accomplit sa mue, elle termine par le Verbe » (*MF*, p. 56). La singularité de l'œuvre de Philippe Rahmy (Genève, 1965 – Lausanne, 2017) s'enracine dans la maladie génétique de son auteur : l'ostéogénèse imparfaite, dite « maladie des os de verre ». Elle le contraint à de longs séjours hospitaliers et l'oblige à adopter une hygiène de vie fortement contraignante pour en minimiser les effets. Face à l'impossibilité de vivre un quotidien « normal », la littérature représente un moyen d'évasion. Cet élément biographique majeur imprègne les textes, d'une part, par le fait que Rahmy est souvent « sujet » de l'écriture, d'autre part, parce qu'il génère un rapport particulier au monde. Si le biographique prend une part importante dans l'écriture rahmysienne¹, il n'est pas employé uniquement à des fins autobiographiques. Dans ses textes, presque toujours écrits à la première personne² et où le Je tend à se confondre avec celui de l'auteur³, Rahmy tisse des liens entre son histoire intime et l'actualité. Il s'inscrit en cela dans le modèle d'historicité de la littérature contemporaine, développé par l'historien François Hartog et repris, notamment, par Dominique Viart : le « présentisme », attitude qui « consiste à affronter le désarroi du présent, d'un présent lesté d'héritages irrésolus et inquiet de son avenir »⁴. Dans l'œuvre de Rahmy, un jeu d'échos se crée entre passé et présent qui, dès lors, s'éclairent mutuellement. L'enchâssement de l'autobiographique, de la fiction et de l'Histoire est structuré par de nombreux glissements thématiques qui tressent les fils narratifs entre eux. La forme extrêmement fragmentaire des premiers recueils se retrouve dans les ouvrages plus tardifs, notamment dans la composition en courts paragraphes et dans la prédominance marquée de la phrase courte, incisive. Le travail accru sur la métaphore, lui, s'il prend sans doute racine dans la pratique de l'écriture poétique fragmentaire – qui doit dire beaucoup en peu de mots – semble, en écoutant Rahmy

¹ Nous introduisons cet adjectif qui, à notre connaissance, n'as pas été formulé jusqu'ici. L'œuvre de Philippe Rahmy n'étant pas encore sujette à un développement critique universitaire, les quelques informations qu'il est possible de glaner se trouvent dans les notices du dictionnaire *Histoire de la littérature en Suisse romande* et les quelques articles du Professeur André Wyss, ami de Rahmy, aussi pertinents soient-ils ne s'inscrivent pas dans un travail de recherche universitaire.

² La seule exception notable étant le livre d'artiste *Cellules souches*, en collaboration avec Stéphane Dussel.

³ Nous discuterons du cas particulier que représente *Allegra* en temps voulu.

⁴ D. Viart, « Historicité de la littérature », in *ELEFe XX-XXI. Études de littérature française des XXe et XXIe siècles*, n° 2, « Quand finit le XXe siècle ? », 2012, Paris, Classiques Garnier, p. 114.

s'exprimer en entretien et à en croire André Wyss, irriguer tant l'expression que la pensée de l'auteur : « La phrase de Philippe est toujours de l'image, toujours de la pensée, même dans un courriel [...] »⁵.

Diplômé es Lettres en français moderne et philosophie⁶, Rahmy fait preuve d'une forte conscience de son œuvre et de l'Histoire littéraire. Même s'il use d'un langage volontiers métaphorique pour parler de ses textes, il assume une posture critique face à eux. Cette conscience se retrouve également dans sa production qui intègre une dimension autoréflexive, caractéristique de l'écriture de soi au tournant des années 1970-80, selon Philippe Gasparini :

Je crois que l'écriture du moi ne devient véritablement critique qu'à partir du moment où elle s'interroge, avec ténacité, sur elle-même. Ou, plus exactement, sur sa capacité à communiquer une expérience personnelle. L'autobiographie traditionnelle se pose parfois ce genre de question, ponctuellement, en guise d'avertissement ou de précaution oratoire ; après quoi la narration suit un cours mimétique comme si de rien n'était. Depuis les années 1970, l'écriture du moi se caractérise, au contraire, par un questionnement constant sur les limites de sa propre validité ; le métadiscours est devenu partie intégrante du récit. Et certains auteurs poursuivent cette réflexion autocritique jusqu'à contester, déconstruire ou récuser la plupart des procédés de représentation dont ils disposent.⁷

Un autre élément inscrit l'œuvre de Philippe Rahmy dans son époque : l'importance de la thématique de la culpabilité. Même dans les textes les plus personnels, en effet, la question du devoir de mémoire est abordée de front. La culpabilité du survivant le touche sous divers aspects. Tout d'abord, sous l'angle le plus intime peut-être, celui du malade qui survit à ses proches. Malgré la courte espérance de vie que laissait présager sa maladie congénitale, Philippe Rahmy a déjoué les pronostics, et après des années d'hospitalisation, a même vu son état physique s'améliorer au point de parvenir à effectuer plusieurs voyages. La culpabilité investit également son questionnement identitaire. Arabe et musulman par son père, juif et allemand par sa mère, Rahmy place le devoir de mémoire au centre de ses interrogations du fait de son histoire familiale. Affronter l'Histoire du XX^e siècle est intrinsèque à la littérature contemporaine, et pour lui ainsi « tout livre de littérature contemporaine est enfant de la Shoah »⁸. Ce versant de l'œuvre achève de l'inscrire parmi les démarches littéraires actuelles⁹.

⁵ A. Wyss, « Les leçons d'écriture et d'humanité de Philippe Rahmy », Genève, *La couleur des jours*, n° 25, hiver 2017-2018, p. 4

⁶ Il est notamment l'auteur d'un mémoire de maîtrise sur Joë Bousquet, dirigé par André Wyss en 2004.

⁷ P. Gasparini, *Poétiques du Je : du roman autobiographique à l'autofiction*, PUL, coll. « Autofictions, etc. », 2016, p. 176.

⁸ Ph. Rahmy, in « *Allegra* ou le montage expressif du roman », 2016, disponible sur : <https://www.rahmyfiction.net/allegra>.

⁹ Voir notamment à ce sujet les recherches sur la littérature contemporaine menées par D. Viart & B. Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, deuxième édition augmentée, 2008 [2005].

L'œuvre de Philippe Rahmy est polymorphe : chroniques sur internet ; blog littéraire ; poésies ; récits ; vidéo-livres ; livres d'artistes ; manifestes politiques ; projets collectifs ; travail photographique ; courts métrages... La liste est longue. Néanmoins, deux catégories se dégagent : l'une regroupe les textes uniquement postés sur internet, l'autre les écrits publiés¹⁰. Internet est un outil central dans la carrière littéraire de l'auteur. L'informatique a rendu possibles de nombreuses collaborations entre Rahmy et d'autres créateurs, rompant ainsi l'isolement de la chambre en lui permettant d'accéder à diverses plateformes d'échanges. Face à l'étendue de l'œuvre, nous avons choisi de nous en tenir aux ouvrages publiés¹¹. Bien qu'elles méritent également une attention minutieuse, les contributions postées sur Internet ne seront convoquées que ponctuellement pour éclairer les textes parus sur papier¹².

La diversité de la production de l'auteur permet de faire ressortir l'évolution continue de son travail, qui débute par des textes extrêmement intimes et clos, puis se poursuit par des ouvrages qui font entrer le monde dans l'œuvre. Leur forme et leur genre évoluent également, puisque l'on passe de recueils poétiques relativement courts publiés chez Cheyne Éditeur à des récits plus volumineux publiés à La Table Ronde. Aborder ces textes comme participant à un tout, dévoile la charpente qui sous-tend l'écriture rahmysienne – l'auteur perçoit d'ailleurs sa pratique comme « un système continu d'écriture »¹³.

L'approche monographique que nous avons choisi de suivre permet également de distinguer deux moments dans l'œuvre publié. Le premier est celui des recueils poétiques, *Mouvement par la fin*, *Demeure le corps* et *SMS de la cloison*. Dans l'exploration de la douleur physique et mentale induite par la maladie que proposent ces textes, le langage se révèle être un allié précieux. D'une part, l'écriture ouvre sur le partage de l'épreuve de la douleur ; de l'autre, la souffrance, bien qu'elle harcèle le Je, prédispose à une attention accrue au langage :

La souffrance, parce qu'elle dit l'impossibilité de reculer, qu'elle impose « la situation privilégiée où le mal toujours futur, devient présent » (Lévinas - *Totalité et Infini*), dessine la ligne de pente, dilate infiniment la perception de la durée, fait retentir tout au fond de

¹⁰ Cette catégorie recouvre également deux textes disponibles sur internet mais pour lesquels, contrairement aux autres, un travail de publication a été effectué. Il s'agit de *SMS de la cloison* et d'*Architecture nuit*, disponibles sur le site publie.net.

¹¹ Nous en excluons le texte *Architecture nuit* que nous considérons trop expérimental pour le travail qui nous occupe.

¹² Nous en retrouverons néanmoins une liste exhaustive dans la bibliographie.

¹³ Propos tenus par Philippe Rahmy lors d'une table ronde organisée autour de la question de la création lors de la manifestation « Le livre sur les quais » à Morges, le 2 septembre 2017.

celui qu'elle détruit, la note aiguë de l'effort de naître. Connaître la douleur est une petite sagesse... dont il faut pourtant s'encombrer, pour pénétrer le langage.¹⁴

Pour *pénétrer le langage*, Rahmy adopte une position, selon ses propres termes, de « guetteur du langage »¹⁵. Grand lecteur de Roger Laporte, il reconnaît son propre rapport au langage dans celui cerné par le philosophe : « Je ne peux que trembler quand se produit l'accès, me tourmenter à en devenir fou ; mais ce que c'est, à quoi cela vise lointainement, je n'en sais rien. Je sais seulement ce que cela exige : le silence, le noir, se faire tout petit, et je suis obligé de m'y plier, je ne peux faire autrement »¹⁶.

Le deuxième moment est celui des récits, *Béton armé* et *Monarques*, et du roman *Allegra*. Le cadre confiné de la chambre éclate et le narrateur s'ouvre au monde, découvert par le voyage ; le Je passe de l'hôpital à la ville. Même si la douleur est toujours présente dans des épisodes qui donnent un ancrage intime aux textes et les ramène, par moments, à une dimension autobiographique, son expression passe au second plan. Rahmy quitte son poste d'observation et se met en chasse. Devenu mobile – et filant la métaphore –, il se fait « traqueur du langage ». Le présent de la souffrance fait place à la découverte de l'espace urbain et à l'enquête historique et familiale, matériau nouveau de l'œuvre rahmysienne.

Le passage de *guetteur* à *traqueur* du langage constituera le fil rouge de notre travail. Nous analyserons les modalités de chacune des positions incarnées pour ensuite relever comment la transition de l'une à l'autre va de pair avec l'élargissement d'une pensée éthique caractérisant l'œuvre tout entier – malheureusement stoppé par la mort de l'auteur en automne 2017.

¹⁴ Ph. Rahmy, « Roger Laporte, *Moriendo* », 2005, remue.net, disponible sur : <http://remue.net/spip.php?article1097>

¹⁵ Propos tenus par Philippe Rahmy dans un entretien avec David Collin. Voir « Philippe Rahmy : “Béton armé” », *Entre les lignes*, RTS, 30.09.2013 (consulté le 09.03.2017), disponible sur : <http://www.rts.ch/play/radio/entre-les-lignes/audio/philippe-rahmy--beton-arme?id=5214030>

¹⁶ R. Laporte in T. Guichard, « L'épreuve par neuf », *Le Matricule des Anges*, n° 32, septembre-novembre, 2000.

GUETTEUR : LA DOULEUR COMME HORIZON INDÉPASSABLE

I.I. UNE POÉTIQUE DE LA DOULEUR

Mouvement par la fin. Un portrait de la douleur (2005) et *Demeure le corps. Chant d'exécration* (2007), publiés aux éditions Cheyne, sont les deux premiers ouvrages de Philippe Rahmy. Avant ces parutions, ses textes étaient uniquement disponibles sur sa page du site remue.net, plateforme réservée à la création littéraire en ligne dont il est le co-fondateur avec François Bon et Jean-Marie Barnaud. Certaines de ses brèves contributions, rassemblées sous le titre *Chroniques d'humeur et de littérature*, laissent transparaître les fondements de sa poétique.

Alors, comment faire pour dire « soi », pour ne pas se déporter entièrement vers l'idée de « l'autre » avant de risquer sa propre voix, comment lutter contre la filiation, en ne commettant pas le suicide rimbaldien du « je », en ne cédant pas à la tentation blanchotienne du « neutre » ?

s'interroge l'auteur dans le premier texte de la chronique intitulée « Mais rien » (2001). Les deux livres publiés chez Cheyne, dans la collection « Grands fonds », sont peut-être un début de réponse aux questions qu'il s'y posait. En effet, la présentation de la collection sur le site internet de l'éditeur révèle la particularité des textes qu'elle regroupe : des textes en marge de la production littéraire, dont le projet ne peut être exprimé « ni dans la fiction, ni dans le poème *stricto sensu* »¹⁷. La douleur est la matière des deux livres de Philippe Rahmy. La maladie de leur auteur apparaît d'ailleurs en première ligne (après sa date de naissance) dans les courtes notices de présentation sur les rabats de couverture ainsi que sur les quatrièmes de couverture – avec les termes « vivre avec une maladie » et « accepter sa condition » sur celle de *Mouvement par la fin*, ou encore « questionner son corps malade » sur celle de *Demeure le corps*. La condition physique de l'auteur ne peut donc échapper au lecteur. Mais le tour de force de ces textes est que le Je est un Je qui dit *soi* sans mettre en scène un *soi-même*. Autrement dit, le Je n'exhibe pas seulement son rapport biographique, mais place le langage au centre de son témoignage : la littérature donne donc *corps* à ce Je. Par cela, Rahmy dépasse l'autobiographique sans pour autant mettre en scène un Je désincarné.

¹⁷ Voir la page consacrée à la collection sur le site cheyne-editeur.com.

Mouvement par la fin et *Demeure le corps* proposent une plongée dans le confinement forcé par la maladie du Je. L'on passe de l'univers médical – avec ses machines et ses interventions – aux rêveries déclenchées par les drogues. Le point d'articulation entre ces deux réalités est un corps en souffrance permanente. Le Je explore alors les pointes extrêmes de la lutte : la survie, le désir de mourir et l'incapacité à mourir. Seule l'endurance est possible. De cet état naît, de fait, une intimité avec la douleur, à la fois détestée et aimée, seule compagne dans la solitude du malade. Fraternité et amour sont rendus impossibles, parce que la douleur médiatise tous rapports humains. La douleur est le réel, le réel est réduit à la douleur. L'écriture, quant à elle, apparaît comme salvatrice puisqu'elle permet d'exprimer la souffrance et ainsi de lui faire face. Mais elle est aussi la seule perspective ; la poésie est la seule échappatoire. Le Je répond à la violence de la douleur par la violence du langage produisant des textes crus centrés sur la brutalité son existence.

Mouvement par la fin tente d'esquisser *Un portrait de la douleur* à savoir de décrire à la fois le corps en souffrance et la douleur elle-même. Tentative vouée à l'échec – « Comment ce tableau donnerait-il une idée de mon quotidien ? Je ne m'y risque pas, comme je n'écris pas pour donner le sentiment de mon unicité. » (MF, pp. 43-44) – et faite de tensions multiples. Celle vers la prochaine crise, à la fois horizon et couperet, celle entre l'amour et la douleur – « amour tout de désolation, un amour exclusivement tourné vers le mal. » (MF, p. 45) – et celle entre la lumière et les ténèbres, motifs qui se retrouvent dans tout le recueil. L'individu conscient de sa fin proche – rappelons l'*incipit* : « Je me résous à parler puisque cela aussi sera emporté. » – utilise le langage comme exutoire, faisant de ce texte une sorte de *journal-confidence*¹⁸ qui désacralise le moment de la mort.

Demeure le corps s'apparente à un redémarrage. Tout ce qui a été dit dans *Mouvement par la fin* est désormais caduc. La mort, qui semblait imminente, n'est pas arrivée et la lutte continue dans un état d'agonie perpétuel. L'absence de libération est à la fois acceptée et rejetée : le Je veut se venger, faire du mal aux autres comme à la douleur elle-même, bien qu'il vive aussi des moments de grâce. Le sous-titre, *Chant d'exécration – exécration*, du latin *execratio*, qui désigne un serment solennel ou une malédiction¹⁹ – annonce, avant même la lecture, que le livre est écrit sous le signe de la révolte. Ces notions sont encore affirmées par l'épigraphe tirée du poème « La Destruction » de Baudelaire : « Et jette dans mes yeux pleins de confusion / Des

¹⁸ Nous reprenons le terme utilisé par F. Simonet-Tenant pour définir une des fonctions du journal intime voir F. Simonet-Tenant, *Le journal intime genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Téraèdre, 2004, pp. 116-117.

¹⁹ Entrée « Exécration » in *Littré étymologie*, Dictionnaire étymologique, Paris, Garnier, 2015.

vêtements souillés, des blessures ouvertes, / Et l'appareil sanglant de la Destruction ! ». Évocation du projet poétique des *Fleurs du Mal* (reprise par le syntagme *petits tas de linge sale*, utilisé plus tard par Rahmy pour décrire son projet littéraire), nous pouvons interpréter *l'appareil sanglant de la Destruction* comme faisant écho aux instruments chirurgicaux et autre appareillage médical qui, nous le verrons, sont au cœur de cette poétique de la douleur. Ce corps, « demeure » qu'on ne peut quitter, subsiste malgré les douleurs infinies dont il est la propre source, et nourrit le Je d'une haine envers soi et les autres. L'acceptation temporaire sur laquelle se terminait *Mouvement par la fin* est balayée :

chacun éprouve l'évidence de sa mort dans le langage

je renie *Mouvement par la fin* ; la vie s'est asséchée sous les coups de sorte que la voix, devenue aiguille, me ponctionne en vain ; je n'ai rien à offrir (*DC*, p. 19)

et plus loin :

je veux que les mots rendent coup pour coup (*DC*, p. 37)

SMS de la cloison (2008) – paru uniquement en ligne sur public.net –, quant à lui, est un bref recueil d'aphorismes qui témoigne tant des délires morphiniques que d'une réflexion sur le monde. Cette dimension sapientiale, déjà présente dans les textes précédents, atteint son paroxysme dans *SMS de la cloison* où les instruments médicaux sont, à l'exception d'un poème, absents. Cette suite de pensées est livrée dans une apparente instantanéité, elle-même intrinsèque à la communication par SMS. Mais le quotidien du Je, fait de crises et d'insomnies, apparaît en filigrane et réinscrit ces aphorismes dans une temporalité plus dilatée. En plus de la tension provoquée par l'attente de la prochaine crise, celle entre intérieur et extérieur est très marquée – elle est en effet présente dès la mise en page du titre qui dépasse les bords de la page comme participant d'une volonté de dépasser le cadre imposé. Ces SMS témoignent des instants d'accalmie et leur rédaction n'est d'ailleurs possible que grâce à eux. Ils « invoque[nt] la guérison comme à coups de poinçon », en établissant un lien avec l'extérieur (tant avec les destinataires concrets des messages qu'avec le lecteur du recueil) qui permet une sortie symbolique de la chambre d'hôpital. Les SMS apparaissent alors comme le seul moyen de franchir la « cloison », ou plutôt *les cloisons* : celle de la chambre et celle du corps.

La poétique de la douleur se déploie, dans la première partie de l'œuvre de Philippe Rahmy, selon des éléments de nature diverses. Nous l'observerons au travers de la composition des recueils, des thématiques du rapport particulier du Je au temps, du traitement de la représentation du corps médicalisé et de la relation que le Je entretient avec l'altérité.

I.I.I. COMPOSITION DES RECUEILS

Les deux ouvrages publiés chez Cheyne Éditeur, tout comme *SMS de la cloison*, sont construits par assemblage de courts fragments. Entrée depuis longtemps dans les mœurs littéraires, la forme fragmentaire induit, selon Françoise Susini-Anastopoulos, une lecture particulière, puisque celle-ci suit « une pensée qui procède sans progression argumentative manifeste »²⁰. Le texte se présente, non pas comme un tout nettement circonscrit, mais par éclats, ce qui dénote, chez Rahmy, un rapport au réel singulier, lié à sa condition physique. En effet, la forme fragmentaire permet au « moi écrivant » de se poser en « figure axiale de la pensée en bribes » et de constituer, ainsi, un réseau « par lequel un écrivain oppose à tout principe extérieur d'unification de sa pensée, le rythme de sa propre individualité » ; ce qui amène Susini-Anastopoulos à déclarer que « le moi biographique fonctionne [...] comme le référent unique et commun à tous les fragments, le signifié concret qui permet de dépasser la dispersion tout en la justifiant »²¹. Dans son essai, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Pascal Quignard rappelle, en outre, l'étymologie latine du terme, issu du verbe *frango* qui signifie « briser », « rompre », et celle grecque, *klasma*, qui signifie « le morceau détaché par fracture »²² – image qui illustre à merveille la réalité corporelle de Philippe Rahmy. L'étymologie nous rappelle l'unité préexistante à la fragmentation. Les recueils rahmysiens, bien que morcelés, doivent donc être lus comme un tout qui tente d'épouser « au plus exact les soubresauts de la pensée, en “collant” à l'infinie diversité des états d'âme du sujet »²³.

Visuellement, les blocs de texte qui composent les recueils sont isolés les uns des autres par la mise en page et la typographie. La ponctuation blanche²⁴ rythme et structure le texte comme

²⁰ F. Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire. Définition et enjeux*, PUF, 1997, pp. 4-5.

²¹ *Ibid.*, p. 236.

²² P. Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Saint-Clément-de-Rivière, éd. Fata Morgana, 1986, p. 33.

²³ F. Susini-Anastopoulos, *op.cit.*, p. 236.

²⁴ Nous empruntons ce concept à Michel Favriaud qui propose un « plurisystème ponctuationnel » en distinguant les marques de ponctuation *noires* (les ponctuants traditionnelles), *blanches* (les espaces qui régissent la disposition du texte

sa lecture. Le mode de liaison entre les fragments diffère néanmoins selon les ouvrages. Alors que, dans *Mouvement par la fin*, chaque bloc de texte commence par une majuscule et se termine par un point, dans *Demeure le corps*, la ponctuation noire entre les blocs est réduite à la majuscule du début du texte et au point (d'exclamation) final. Ce choix typographique établit un lien entre les fragments qui se donnent alors à lire comme une suite. Les pauses dans la lecture sont moins nombreuses, ce qui accentue l'impression d'accumulation et d'enchaînement infinie de douleurs. Nous retrouvons, en outre, à intervalles réguliers, un usage d'ornements typographiques à valeur de séparation – feuilles aldines dans *Mouvement par la fin* ; astérisques dans *Demeure le corps* – et des passages entiers en italique qui reviennent comme des refrains.

Dans *Mouvement par la fin*, l'italique est employé pour évoquer des images de morts violentes : des suicides ainsi que la mort d'un jeune enfant hospitalisé. Leurs corps blessés renvoient au corps brisé du Je. Ces passages sont aussi un lieu privilégié des interpellations à un Tu. Le Je y semble s'adresser directement au lecteur dans un appel à la fraternité entre les souffrants voire même entre les écrivains : « Sors de ta demeure, viens dans la nuit veiller avec moi notre frère » (MF, p. 20) ; « Partage ta vie avec ton frère si pauvrement abandonné dans le silence » (MF, p. 34) ; « Frère, es-tu moins seul, qui habite avec moi le néant de l'écriture ? » (MF, p. 52). Le texte sort de l'entre-soi pour accéder à l'universalité de la souffrance. Ces passages évoquent également le roman *La Grande Pâque* (1999) de Jacques Besse. Déjà sujet de la deuxième chronique de l'auteur sur remue.net, la dérive physique du protagoniste, qui déambule dans une ville et expérimente des sensations physiques extrêmes, rappelle celle, mentale, du Je dans *Mouvement par la fin*. Dans le roman, un groupe de parias se retrouve aux funérailles d'un des leurs et rend hommage au défunt par la littérature ; élan de solidarité qui fait écho aux appels à la fraternité présents à la fin de chaque passage en italique, puisque le mouvement vers l'autre se fait, là aussi, à travers le livre. Cette référence à Besse marque également l'importance de la littérature pour Philippe Rahmy, qui est au cœur de ses recherches et de son approche en tant qu'auteur et individu²⁵. Ce retour à l'universel par la référence intertextuelle préfigure un mouvement caractéristique de l'œuvre de Philippe Rahmy, qui entremêle Histoire, biographie et fiction. C'est l'imbrication de ces éléments qui

sur la page), *grises* (les variations des signes noirs : italique, gras, soulignement...) et *phoniques* (la ponctuation prosodique, invisible à l'écrit). Voir son ouvrage le plus récent : M. Favriaud, *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, Limoges, Lambert-Lucas, 2014.

²⁵ Les mots apportent une certaine liberté à celui qui est alité. Nous en reparlerons plus en détails lors de l'analyse de *Béton armé*.

fait la richesse de l'œuvre rahmysienne et que nous étudierons plus précisément dans le deuxième chapitre.

Dans *Demeure le corps*, les passages en italique révèlent un autre lien intertextuel. Ils font référence aux illustrations d'un livre du sculpteur et dessinateur Shelomo Selinger, *Les Camps de la mort. Dessins d'un rescapé* (2005). Ces images sont d'une violence extrême : « [...] un amoncellement de membres, une tête décomposée » (*DC*, p. 20) ; « [...] un tuyau d'eau planté dans une bouche » (*DC*, p. 37) ; « [...] un militaire qui chie sur un mort » (*DC*, p. 46) ; « [...] un nourrisson déchiré par un rapace humain » (*DC*, p. 53). Seules pauses dans la douleur du Je, et seules représentations d'un espace hors de l'hôpital, elles ponctuent le texte en présentant d'autres violences : même le monde extérieur se réduit à des corps mutilés. La violence de ces illustrations ne découle cependant pas de la maladie, mais a une cause historique : les camps de concentration. On se trouve à nouveau dans un mouvement d'aller-retour entre l'intime et l'universel, entre le personnel et l'historique, car cette évocation des camps doit être mise en perspective avec la question des origines allemandes de l'auteur, présentées comme-ci dans le recueil :

« Lors de l'humiliation que connut notre patrie, Johannes Palm, libraire de Nuremberg, nationaliste convaincu et ennemi des Français, mourut pour cette Allemagne qu'il aimait passionnément, alors plongée dans le malheur. » Adolf Hitler, *Mein Kampf*, page 1

l'allemand, ma langue maternelle

Palm, le nom de ma mère

nous ne serons jamais pardonnés

[...]

au fils, l'héritage de la résignation ; il y a longtemps qu'il a dompté le sauvage ; sa mort est le seul germe d'un paysage de corne (*DC*, pp. 29-30)

Un lien est fait entre le Palm mentionné par Hitler et le nom de la mère du Je. La question de la culpabilité de l'origine allemande et la nécessité du devoir de mémoire, ici simplement évoquées, prendront, nous le verrons, de plus en plus d'importance dans l'œuvre de Rahmy. Culpabilité ambivalente, puisque l'auteur est également juif par sa mère (même si sa judéité n'est pas convoquée dans les premiers textes). Le lien se renforce avec le choix du livre de Shelomo Selinger, artiste juif déporté. Mais ce n'est pas la seule raison, selon nous, de ce choix. En effet, hormis leurs origines communes, la vision de l'activité créatrice comme possibilité de salvation converge entre les deux artistes. Observons cette citation de Selinger :

Ma soif de liberté non assouvie depuis mon vécu dans les camps trouve aussi son expression dans ce que je crée, toujours en quête de la lumière. La taille directe, dans la pierre ou le bois, témoigne constamment du prisonnier qui creuse son tunnel vers la libération. Cependant, le captif qui fore, fouit et excave croit qu'il ne sera libre qu'une fois son percement achevé, et son chemin vers la lumière parcouru. De fait, il n'est libre ni avant de creuser, ni après être sorti au-dehors. Ma liberté est dans l'acte de creuser, ma liberté, c'est la taille. Une fois l'œuvre terminée, je commence aussitôt une autre sculpture. Jamais je ne me suis pris en défaut d'inspiration, ni de sujet.²⁶

À l'image du sculpteur qui se libère en créant, c'est à travers la langue que l'écrivain peut atteindre une certaine liberté. Mais c'est une liberté fragile qui n'existe qu'au moment de l'écriture, dans son acte même, car l'être est sans cesse ramené à la réalité concrète de la douleur. Comme le sculpteur crée à partir des épreuves vécues, l'auteur écrit *à partir* de la souffrance – et non *à propos* d'elle. C'est l'acte d'écriture qui permet de vivre avec la maladie, car, d'une part, il permet au Je d'extérioriser ses ressentiments et, d'autre part, il représente un espace où la souffrance n'est plus au premier plan. Elle n'en est pas la seule matière : le travail sur le langage est tel, que ce dernier est à son tour thématique par l'écriture. Bien plus qu'un témoignage, ces textes exposent une intimité aussi implacable que créatrice entre le corps, la douleur et le langage. Intimité que remarque Jacques Dupin dans la postface de *Mouvement par la fin* :

Car il [Rahmy] est allé si loin, elle [la douleur] a creusé si profond, a exploré son corps si intensément qu'entre elle et lui l'attache indestructible, dans une asphyxiante étreinte, est une chance de survie, par l'équilibre et la transaction de la terreur et de l'écriture.²⁷

Le choix de la publication en ligne de *SMS de la cloison* paraît évident, puisqu'il correspond à la nature numérique des SMS. Ici, la fragmentation du texte est due à l'outil utilisé pour écrire : un téléphone portable²⁸. Les conditions d'écriture – l'auteur est hospitalisé – et le médium génèrent de petits poèmes liés entre eux par « la fusion d'un corps et d'une machine »²⁹, comme le dit Rahmy. En effet, présentés en recueil, les SMS accèdent au rang de poèmes. Le renvoi automatique à la ligne, induit par le logiciel de rédaction du téléphone, devient, une fois publié,

²⁶ S. Selinger in N. Réra, *De Paris à Drancy ou les possibilités de l'art après Auschwitz*, Pertuis, Rouge Profond, 2009, p. 134.

²⁷ J. Dupin, *Postface*, in Ph. Rahmy, *Mouvement par la fin, Un portrait de la douleur*, Devesset, Cheyne Éditeur, coll. « Grands Fonds », 2008 [2005], p. 60.

²⁸ Ce dernier est représenté par une photographie au début du recueil.

²⁹ Ph. Rahmy, *SMS de la cloison*, « Introduction », Public.net, 2008.

alinéa poétique. Bien qu'en en ayant toutes les apparences, ces vers ne sont donc pas « libres », mais contraints.

Les aphorismes se présentent sous forme de blocs de texte séparés les uns des autres par la mise en page : un fragment par page, identifié par la date et l'heure de l'envoi. Ils sont également isolés visuellement par les marges imposantes qui les entourent et apparaissent alors comme des bulles de pensées sans lien particulier entre elles. Le minutage extrêmement précis de l'envoi accentue cet effet de bulle, cette fois-ci sur un plan temporel. Seul l'espace de la rédaction leur est commun, ce qui renvoie à l'enfermement subi par l'auteur.

Rahmy présente ce recueil dans une introduction qui met en mots les conditions d'écritures dont témoignent deux photographies adjointes à la fin de celui-ci – l'une est un gros plan d'une partie du corps de l'auteur, l'autre représente le téléphone. Il y affirme une correspondance entre le Je et son expérience personnelle. La main de Rahmy est représentée à la fin par une dernière photographie accompagnée de la légende « wild horse in a box » qui évoque la contrainte de l'enfermement. Associée à la position tordue du doigt, inconfortable, cette photo représente le malaise du corps déformé, enfermé dans une chambre et en lui-même. Ce lien entre texte et image ouvre la poésie de Rahmy à un dialogue entre les médiums qui caractérise une partie de son œuvre. Outre, notamment, un vidéo-livre reprenant *Mouvement par la fin*, c'est par deux livres d'artistes, présentés ci-après, qu'il approfondira ce lien.

Avec ses trois recueils, Philippe Rahmy cherche à exprimer une douleur résonnant dans chaque geste du quotidien et à laquelle se réduit toute perspective. Le dialogue entre le caractère éminemment intime de cette expérience et le rappel de l'universalité de la douleur confère au vécu personnel une valeur plus générale. Ce dialogue sera encore plus développé dans la suite de l'œuvre de l'auteur, notamment avec les récits *Béton armé* et *Monarques*. En alliant des marqueurs visuels et un style qui tend à l'aphorisation, ces textes présentent un corps brisé par la douleur, mis, comme le texte, en morceaux. Cette fragmentation exhibe, en outre, une temporalité cyclique alternant deux temps : celui de la crise et celui de l'écriture.

I.I.II. TEMPS DE LA CRISE, TEMPS DE L'ÉCRITURE

La temporalité du Je est dichotomique : il y a, d'une part, le moment de la crise, où rien d'autre que la douleur n'a de place ; et, d'une autre part, le moment de l'écriture, lorsque la douleur se fait plus sourde et permet la mise en mots. Ces moments se succèdent dans un mouvement circulaire qui semble sans fin. La tension vers la prochaine crise est constante ; les souffrances à venir sont anticipées et craintes.

Une crise débute toujours sans prévenir. Foudroyante, elle *prend* le malade sans qu'il puisse résister ; « Trop tard, tu es pris. (MF, p. 31). La souffrance altère la conscience et modifie l'espace. Une fois la crise commencée, le Je se trouve totalement immergé dans les images qu'elle lui impose et qui le ramène à la douleur de la naissance – « ne retiens pas ton âme, ne crains rien, tu es en train de naître. » (MF, p. 40). La douleur de naître est un *topos* de l'œuvre de Rahmy ; il la décrit comme la douleur la plus intense et la plus traumatique. L'auteur rappelle souvent qu'à cause de la friabilité de ses os, il est né en se fracturant le crâne³⁰ – moment dont, évidemment, il ne peut se souvenir, mais qui possède, néanmoins, une valeur symbolique puissante. Le recours à cette image forte est une manière de dire qu'il a connu la douleur sa vie entière. Ainsi, dans les textes, le début d'une crise est souvent associé à cette souffrance. Une fois la crise achevée, bien que le corps et l'esprit soient épuisés – « La crise est finie. Les yeux crevés laissent couler l'esprit. » (MF, p. 35) –, un retour au calme est possible. Mais c'est une accalmie temporaire qui prend sa source dans la prise de morphine :

Je m'autorise une injection dont le pouvoir ne désagrège pas la douleur, mais la couvre d'une peau et m'isole pour un temps dans un corps d'où je peux écrire. (MF, p. 9)

Les médicaments que j'avale pour continuer à souffrir sont comme les chaises longues des vieux qu'on voit en été le long des fleuves, dans les parcs, sur les esplanades : véhicules immobiles du sommeil éveillé. (MF, pp. 17-18)

Ici, les oxymores « véhicules immobiles » et « sommeil éveillé » soulignent le caractère ambigu de ces pauses. Pauvre ressource, la chimie ne permet pas un réel soulagement et ne fait qu'envelopper le corps d'une *peau*, nommée plus loin *manteau*³¹, qui l'isole de la douleur. Elle n'offre « qu'un répit trop bref pour un bonheur » (MF, p. 17), mais permet, néanmoins, de libérer le Je de la souffrance qui l'entrave, jusqu'à ce qu'il se sente à nouveau exister en tant

³⁰ Voir notamment, les propos de Philippe Rahmy in Ph. Lefait, émission « Des Mots de Minuit ». Disponible sur : <https://culturebox.francetvinfo.fr/des-mots-de-minuit/la-memoire-dmdm/philippe-rahmy-1965-2017-les-mots-contre-une-essentielle-fragilite-263323>.

³¹ « La douleur a posé sur lui son manteau. », Ph. Rahmy, *Mouvement par la fin, op.cit.*, p. 48.

qu'individu : « [Le répit] est pourtant une unité de silence qu'il est possible d'aimer puisqu'elle est humaine et libre de toute attache. » (MF, p. 17). L'idée que le Je se fait de l'existence passe d'ailleurs de *continuer à souffrir à l'idée de vivre*³².

Une mise en mots apparaît nécessaire face à la proximité de la mort. *Mouvement par la fin* débute d'ailleurs par un constat thématissant la fin de toute chose : « Je me résous à parler puisque cela aussi sera emporté ». Le Je en appelle au langage, malgré sa vanité, pour lutter contre la douleur physique et psychique : « la maladie s'en va dans l'écriture » (DC, p. 53). Exutoire, l'écriture met en mots l'indicible expérience du Je dont la douleur « est [le] corps malade » (MF, p. 50). Cette sorte d'état second créé par la tension constante vers la mort – « C'est exilé dans la douleur que je trouve l'oubli, une façon infiniment lente de mourir. » (MF, p. 50) – permet au Je de rompre l'enchaînement cyclique dans lequel il semble piégé en accédant « au temps immobile d'une souffrance inexprimable. » (MF, p. 50).

Mais la stabilité trouvée dans l'acceptation de la douleur est rejetée. Alors que l'écriture joue le rôle d'exutoire dans *Mouvement par la fin* – « Ma parole fait émerger mon amour. » (MF, p. 54) –, elle sert la vengeance dans *Demeure le corps* – « La douleur est trop forte, la rage s'allume ; [...] cette dolographie sera maintenu vaille que vaille » (DC, pp. 25-26). Un troisième rôle lui est assigné dans *SMS de la cloison*. La particularité de l'écriture dans ce texte réside dans le fait que seule la technologie (représentée par le téléphone portable) permet à l'hospitalisé de dire sa souffrance et lui donne ainsi la force de l'affronter :

sur la cuisse / gauche la / seringue prête et / sur la droite le / téléphone / portable
(SMS, p. 18)

aurais-je encore / du courage sans / le pouvoir de / témoigner (SMS, p. 34)

Le téléphone, imposé par les séquelles d'une blessure à la cuisse, est l'outil par lequel la parole est possible. Il permet également d'entretenir un rapport avec le monde extérieur. Dans l'introduction, l'auteur explique que les SMS rassemblés dans le recueil ont été adressés à deux personnes : un ami qui lui rend régulièrement visite, étranger à la douleur, et un autre malade, comparable au Tu présent dans *Mouvement par la fin*. Si on ne trouve aucune allusion aux réponses – ont-elles existé d'ailleurs ? – ni dans le texte ni dans l'introduction, c'est sans doute parce que ces SMS ne sont pas écrits dans l'intention d'un dialogue. Ils occupent donc une fonction *a priori* atypique pour un tel médium. Il s'agit de méditations philosophiques,

³² « Je supporte l'idée de vivre en ramenant chacune de mes actions à celle d'un répit [...]. », *ibid.*, p. 47.

sapientiales à portée poétique. Mais bien qu'autonomes, ils sont adressés, tant aux destinataires réels qu'au lecteur. C'est la force de ces textes de se présenter à la fois comme fragments purement littéraires et messages vers l'extérieur. Concis, bruts, écrits dans l'apparente instantanéité imposée par le médium, ils illustrent non pas une lutte contre les machines, mais une collaboration intime avec elles, ainsi que le présente l'auteur :

Témoignant de la fusion d'un corps et d'une machine, ils sont l'exacte traduction électronique d'une blessure qui m'a gardé sur le flanc, en chien de fusil, incapable de m'allonger ou de m'asseoir, et qui m'a imposé l'usage exclusif du téléphone portable pour écrire.

L'écran basculé sur l'oreiller, à vingt centimètres du visage, épouse parfaitement le champ visuel, et l'ongle qui frappe quelques caractères par ligne, invoque la guérison comme à coups de poinçon. Cette psalmodie sur fond pâle traverse le ciment.

La parole vient de l'outil. (*SMS*, « Introduction »)

En épousant pleinement sa composante communicationnelle, l'écriture permet une sortie des « tunnels de silence » dont parle François Bon³³. Ces SMS sont un moment gagné sur la douleur, puisqu'ils permettent de partager et d'entretenir un espoir de rémission : « pour que la / phrase courte / abrège la / convalescence » (*SMS*, p. 34).

Au regard des multiples rôles que prend l'écriture dans ces trois recueils, il est évident que la mise en mots, au-delà d'un simple témoignage, se présente comme une nécessité. Pour lutter, le corps se fait langue, et la violence du langage répond à la violence de la douleur. Mais l'écriture est fragile, exigeante et vaine, car, tout comme le corps, le texte est voué à disparaître :

Pouragan a lavé les cheminées, la douleur taille le corps au moyen du langage ; j'ai perdu, mais cette défaite ne se voit nulle part

il suffira que l'humidité infiltre le papier et trace, mieux que je ne saurai jamais le faire, le cercle tremblé du chemin parcouru

je cesse d'écrire ; le rossignol est obscène autour des charniers ; la phase suivante aura lieu sans témoins, ni victime, ni bourreau (*DC*, p. 58)

La littérature, refuge imparfait, mais seule échappatoire possible face à la douleur, est aussi un moyen de lutter contre la tentation du nihilisme induite par l'absence de toute perspective

³³ F. Bon, rubrique « Description » de la page dédiée à *SMS de la cloison*. Disponible sur : <https://www.public.net/livre/sms-de-la-cloison/>

– « je ne tiens pour vrai que ce qui me mutile » (*DC*, p. 35). Quand l'écriture est possible, le corps en devient le « sujet » principal ; le Je tente de le décrire et de circonscrire la douleur qui l'affecte.

I.I.III. LE CORPS MÉDICALISÉ

Par *corps médicalisé*, nous entendons un corps sous l'emprise de la médication, au sens où il est relié aux machines qui le soignent et dépendant de leurs interventions. Il ne peut évoluer hors du monde hospitalier. Son quotidien est rythmé par les crises. Dès lors, il y a double enfermement ; l'un au sein des murs de l'hôpital et l'autre au sein de ce corps entravé et entravant, impossible à quitter. Le corps marqué par les épreuves est décrit, analysé par le Je qui en fait un état des lieux sans pudeur. Descriptions des plaies, des opérations, des prises d'antalgiques psychotropes... tout est matériau pour l'écriture. La représentation du corps médicalisé passe aussi par la description des machines et instruments dont il dépend. Le lexique médical permet de les nommer et de décrire leur rôle ambivalent ; elles sont à la fois source de souffrances – « une courroie racle le corps à intervalles réguliers contre les escarres » (*DC*, p. 18) et voie vers la guérison – « Une semaine durant je refuse mon souffle. Un appareil me fait respirer. » (*MF*, p. 13).

Sur le plan linguistique, la détérioration du corps est exprimée par l'absence de lien grammatical avec le Je. Tout comme le texte, lui-même fragmenté, le corps est perçu morceau par morceau et joue toujours le rôle d'agent, ce qui exprime un manque de vision globale et de contrôle. Le corps devient étranger au Je, peu à peu aveugle – « les cornées bleussent » (*DC*, p. 11) – et dont la bouche est agressée par sa propre salive, qui « fait fondre les gencives » (*DC*, p. 12). Dans cet état, le Je ne peut que passivement percevoir une chair mal identifiée – « j'écoute gémir du rose » (*DC*, p. 11) – dont la mise à distance s'accroît lorsque le visage devient minéral – « le visage couvert de mouches démange, je gratte un morceau de charbon » (*DC*, p. 12). Pour circonscrire le corps médicalisé, Philippe Rahmy use d'un processus d'écriture de manière récurrente : la tentative d'un regard extérieur ou d'une mise à distance, qui se traduit par une dépersonnalisation plus ou moins accentuée. En résulte une description objectivante dans laquelle toute trace de sensation est absente :

L'épaule gauche est bandée, elle saigne abondamment, le bras est tendu, un fer le traverse, la main est posée sur les organes génitaux, elle tient un drain où caillots et cristaux coulent

avec l'urine. L'autre main écrit machinalement dans un cahier à couverture noire. L'abdomen est proéminent, les hanches crevées par l'escarre. Les jambes en lames sont recroquevillées à plat comme la drogue les a fauchées.

[...]

Le sternum est découpé pour une intervention sur le cœur qui bat un rythme de métal. Un tuyau jaune-guêpe est planté dans la gorge, il crache des antibiotiques à l'intérieur d'un ventricule. (MF, pp. 8-9)

Le Je disparaît, au même titre que les possessifs, qui laissent place à des déterminants définis. L'écart diastratique qu'implique l'usage d'un lexique médical – *drain* ; *escarre* ; *antibiotiques* ; *ventricule* – accentue la mise à distance. Toujours sur un plan sémantique, l'emploi de verbes conclusifs – *traverser* ; *faucher* ; *découper* ; *planter* ; *cracher* – participe à créer une image brute, prise sur le vif, des actions exprimées. Ce ton du constat – caractéristique du style rahmysien – permet aussi de mettre l'accent sur l'aspect automatique des procédures subies par le sujet :

une décharge électrique désintègre l'estomac

la salle se referme comme un bec ; un froid atroce fait grincer les odeurs ; le traitement débute quand un projecteur, morsure d'argent, me couvre d'entailles et d'étincelles

un scalpel descend ; seize mains blanches s'acharnent à détacher ma cuisse de ma hanche ; le réel déboîté tape contre les bords ; planches clouées, un citron pour lumière (DC, p. 23)

Les sens sont bouleversés dans la salle d'opération, ce que traduit l'usage de la synesthésie – *un froid atroce fait grincer les odeurs*. Le corps réifié est la proie des *seize mains blanches* dans un lieu où tout est agression ; la salle est *comme un bec* menaçant et le projecteur, *morsure d'argent*, blesse à son tour le malade. L'opération décrite en des termes crus se déroule sans qu'aucune attention ne soit portée au patient ; l'aspect automatique des gestes contraste avec les nombreuses marques de subjectivité, trace d'une conscience par-delà le corps. Suite à ces opérations répétées, les pièces chirurgicales se substituent aux parties du corps – « Dans la bouche un métal, dans la paume une plaie, je compte les crochets qui charpentent mon corps » (MF, p. 33) – et le corps devient finalement une machine alimentée par l'électricité. Dans une chambre où « personne n'est là », le Je, dont « chaque quinte de toux illumine un cadran, chaque apnée déclenche une alarme », n'a « pas l'impression de vivre » (DC, p. 42). À force d'interventions, le corps change donc de nature. Il passe d'un tout biologique à un être singulier fait à la fois de chair et de métal. Cette mécanisation imprègne finalement l'esprit et la personnalité du Je, qui ne peut que s'y résoudre et s'y soumettre : « le cœur artificiel fonctionne à condition d'un cliquetis qui hache le quotidien ; je n'ai pas connaissance d'un

rêve, d'une opinion, qui ne soit la traduction de ce bruit de métal » (DC, pp. 39-40). Pour appréhender ce corps devenu étranger, le Je cherche à le renommer : « morceau de charbon », « animal » (DC, p. 12), « appareil » (DC, p. 26), « orifice » (DC, p. 32) ou encore « effrayante tour calcaire » (DC, p. 39), termes sont autant de signes d'un rapport à l'intime en constante réévaluation.

À la violence de la perte d'identité physique se joignent des actes brutaux. Ces derniers n'émanent pas uniquement de l'extérieur, mais sont parfois issus d'actes du malade face à son propre corps. On le voit, notamment, dans le traitement réservé à la masturbation. Cette dernière est présentée comme un geste automatique – « je regarde, sans comprendre, ni sentir vraiment, le va-et-vient de ma main sur mon sexe » (DC, p. 53) –, impersonnel – « le sexe dehors, éjacule dans une boîte d'allumettes, à peine quelques gouttes ; je me branle les yeux ouverts » (DC, p. 48) ; « quelqu'un entre, alors que je songe, les jambes écartées, trop engourdi pour lâcher mon sexe ou tirer le duvet » (DC, p. 12) –, primaire et bestial – lors de cet acte, apparaît l'image d'un « chien jaune » qui « mange les parois » (DC, p. 35) – et rejoint la douleur quand le Je se « masturbe avec brutalité » (DC, p. 45). Le plaisir est impossible ; ce n'est de toute manière pas lui qui est visé, mais bien la souffrance, car masturbation et souffrance sont indissociables : « je caresse mon sexe avant de glisser le couteau sous la clavicule ; puis tenir, jusqu'à blesser la douleur » (DC, p. 58). Si le geste se fait cette fois-ci caresse, c'est pour être suivi par la violence de l'automutilation – la volonté de *blesser la douleur* est, quant à elle, développée tout au long de *Demeure le corps*.

L'écriture permet la mise à distance nécessaire pour décrire la douleur et pour lui survivre. Cette douleur, à la fois passée, présente et future est présentée dans ses mues successives qui témoignent du rapport à la fois intime et conflictuel entre le malade et sa douleur. Compagne aimée autant que haïe, elle irrigue tous les souvenirs. Ce lien indéfectible brise le corps. Son omniprésence témoigne de la longue intimité qui lie le Je et la souffrance. À la dépersonnalisation du corps fait suite une personnification de la douleur, particulièrement saillante dans *Mouvement par la fin*. Mais malgré ses effets directs sur le corps, la douleur ne prend pas une forme définie et tangible, mais devient une entité impalpable à l'image de la lumière, comme dans cet extrait :

Élue de chasse aux constellations surgies, elle prend mes yeux. J'entends le nom sacré de la douleur. Justice. J'ai force de répondre. Je frappe, je frappe la lumière d'un amour qui ne connaît pas la pitié. (MF, p. 29)

Dans l'œuvre de Philippe Rahmy, le motif de la lumière accompagne la douleur et chaque crise induit, comme le souligne Jacques Dupin, « l'exorable montée de la lumière »³⁴. Dans ce texte, l'amour de la douleur, *a priori* paradoxal – et exprimer ici comme tel – s'inscrit dans le mouvement général de son acceptation : « J'aime la douleur à laquelle je ne peux échapper et je mets dans cet amour tout le poids de l'inutile. » (*MF*, pp. 39-40). Sans alternative, il est nécessaire de l'accepter pour pouvoir lui survivre.

La volonté de contre-attaquer se fait plus forte dans *Demeure le corps*. En effet, dans le deuxième livre, la douleur déclenche une haine totale – « tout ce que je mange a le goût de la haine » (*DC*, p. 49) – qui s'exprime par le désir de lutte. Il n'est cette fois plus question d'accepter la douleur, mais de la combattre, elle et le sentiment d'impuissance qu'elle provoque. Il faut la blesser et cela passe par la parole : « la haine est la prière du pauvre [...] je veux que les mots rendent coup pour coup » (*DC*, p. 37). Le ton général du deuxième texte est d'ailleurs plus agressif ; il contient de nombreuses insultes, à commencer par l'*incipit* : « Va te faire foutre » (*DC*, p. 9). Les insultes s'adressent, comme nous le verrons plus tard, non seulement à la douleur, mais à toute forme d'altérité. Mais cette douleur-haine, loin d'établir un pont, même négatif, isole le sujet et lui rend le monde incompréhensible. En plus de n'être perçu que par bribes, des formes et des époques distinctes se télescopent au sein du texte :

la douleur est trop forte, la rage s'allume ; l'ombre barbouille des injures ; cette
dolographie sera maintenue, vaille que vaille

une plainte s'élève ; je vois une mécanique aussi complexe que la nature ; partout éclate
l'incompréhensible ; je progresse difficilement, démêlant des câbles de couleur ; je suis
soudain saisi aux cheveux, une spirale m'emporte ; je ne sais quelles autres parties du
monde se trouvent ici, je reconnais l'éclat d'une ancienne cuirasse et l'oiseau d'une légion
déchiré sur les rochers (*DC*, pp. 25-26)

L'issue du combat semble inévitable – l'agonie puis la mort. Cette perspective nourrit d'ailleurs la haine. Mais la mort est un futur de la douleur qui n'advient jamais. La littérature, elle, se réalise. Elle est indissociable du corps qui « est un éclat de verre » (*MF*, p. 10). Même si cette image rappelle la maladie de l'auteur lui-même, son évocation dépasse la simple correspondance. Sa mise en scène illustre le rapport intime éprouvé par Rahmy entre le corps et l'écriture. L'auteur explique que, lors de l'acte d'écriture, il est, selon lui, « impossible de gommer artificiellement une existence, gommer un corps »³⁵. Le corps, « outil vers le

³⁴ J. Dupin, « Postface », *Mouvement par la fin, un portrait de la douleur, op.cit.*, p. 58.

³⁵ *Idem*.

langage »³⁶, inspire l'écriture et ses fluctuations physiologiques influencent l'acte de rédaction dans *Demeure le corps* : « j'écris comme je lâche ma vessie, par jets successifs » (*DC*, p. 41). Le corps est même assimilé à un livre dans *Mouvement par la fin* : « Aussi vrai que j'écris de mon corps lequel est appelé livre [...] » (*MF*, p. 52). Dans ces recueils, la description du corps apparaît donc essentielle à la construction du projet littéraire. François Bon formule cette intrication en ces termes :

En deux livres, *Mouvement par la fin* et *Demeure le corps*, Philippe Rahmy s'est installé à la place qui lui revient. À cet endroit du corps où l'écriture devient son propre sujet. Où le corps sollicité pour le *dire* n'est l'instrument *que* de la littérature.³⁷

L'écriture est également arme contre la souffrance – « la maladie s'en va dans l'écriture » (*DC*, p. 53). Elle permet de la dépasser, en allant au-delà de l'émotion, jugée inefficace. Tout comme le corps brisé devient, métaphoriquement, livre, la douleur devient langue ; relation structurante qui apparaît notamment en position liminaire, à la fin du premier recueil et au début du deuxième : « La douleur accomplit sa mue, elle termine par le Verbe. » (*MF*, p. 56) ; « rien ne distingue l'œuvre de l'agonie ; une seule et longue phrase regarde le soleil » (*DC*, p. 9).

I.I.IV. LE RAPPORT À L'AUTRE

Dans *Mouvement par la fin*, *Demeure le corps* et *SMS de la cloison*, le rapport du Je à l'altérité est restreint par les conditions mêmes de l'hospitalisation et ambivalent. L'Autre est celui qui rend visite – figure principalement incarnée par la mère – et celui qui donne les soins – le personnel hospitalier. Leur présence tout comme leur absence rythment le quotidien du malade plongé dans un état d'éveil partiel, à la limite du coma, où la proximité avec la douleur est telle que toute autre intimité semble impossible :

La forêt encercle le malade. Au centre, toute la souffrance. Autour toute la vie, heureux ceux qui s'y perdent, ils sont sous la protection des ténèbres. Ils vont et leurs pensées composent des bonheurs, rien ne trouble l'enchantement où les plonge l'existence. (*MF*, p. 31)

³⁶ *Idem.*

³⁷ F. Bon, rubrique « Description » de la page dédiée à *SMS de la cloison*, *op.cit.*

La distance autant physique que mentale du Je n'empêche pourtant pas l'Autre de s'épancher. Le malade, immobilisé par l'appareillage thérapeutique est quasiment pris en otage et devient alors le confident de ses visiteurs :

Je partage tout. Murmure, tonnerre, la pluie d'aurore, l'air au bord de l'eau. Le corps malade est un puits pour les autres ; ils viennent y faire leurs vœux. Ou plutôt, comme il existe une hiérarchie des âmes damnées ou comme les corps célestes les plus lourds attirent à eux des satellites, ma souffrance plus compacte pousse ceux que je reçois à me montrer leurs peines. Tous (infirmière, médecin, menuisier alerté pour clouer une planche sur un volet battant, simple visiteur), après avoir pris de mes nouvelles puis m'avoir fait l'aveu d'une misère quotidienne, me confient le malheur de n'être pas aimés. Alors je m'enrichis de l'enfance de ceux qui pleurent. (MF, p. 24)

Si la distance est grande entre les visiteurs et le malade, confiné *au fond de la chair blanche*, il y a néanmoins *partage*. Ces visites sont des repères dans le déroulement des jours, ce qui sort le souffrant de sa solitude. Mais elles révèlent à celui qui veut venir en aide son impuissance face à la maladie. Les rôles s'inversent alors et c'est le malade qui « porte secours » (MF, p. 26).

Les visiteurs sont principalement incarnés par deux figures : celle de la mère et celle du soignant. La mère est une figure importante dans l'œuvre de Philippe Rahmy. Dans l'extrait qui suit, elle est à la fois une présence apaisante et un déclencheur indirect de la force nécessaire à la survie du Je :

de peur que ma mère refuse de m'aimer, j'ai menti bien plus tôt que les autres enfants ; chaque soir, rassuré par la pénombre, je lui demandais de fermer les yeux avant de m'embrasser ; j'habillais alors mon corps difforme de paroles, invoquant pour veiller sur elle le génie d'un rêve merveilleux

je suis bien ; j'entends l'histoire de la tour de Babel (DC, p. 56)

La mère est présentée avant tout comme un lien avec la littérature. Elle lit les histoires qui deviendront les « barres compactes de lettres » et remplaceront le « maigre squelette »³⁸ de son enfant dans *Béton armé*. L'imaginaire induit par la littérature est un refuge et un réservoir de force pour le Je, ce qui permet de saisir le lien de dépendance qui existe entre le fils et la mère. Si elle est la cause de l'infirmité génétique, le Je ne lui en tient pas rancune – « je ne reproche pas à ma mère cette vie si difficile » (DC, p. 37) ; elle offre, avant tout, le premier accès à la littérature. Elle est donc un relais indispensable entre le Je et celle-ci.

³⁸ Ph. Rahmy, *Béton armé*, Paris, éd. de La Table Ronde, coll. « Vermillon », 2013, p. 64.

Le soignant, quant à lui, n'est pas celui qui soulage, mais celui qui en inflige une violence supplémentaire : celle du viol. Les nombreuses invectives présentent dans le livre – « Va te faire foutre » (*DC*, p. 9), « tes seins, ton nombril, ton sexe, je les cloue sur le cristal de cette page » (*DC*, p. 50), « ta gueule » (*DC*, p. 44), « chien, chienne, que ce crachat pénètre tes yeux et te fasse crever » (*DC*, p. 39), « va te faire mettre sale con » (*DC*, p. 36) peuvent être à la fois comprises comme une insulte à la douleur, mais aussi à cet agresseur. Les sévices sont évoqués dans deux passages rapprochés :

le corps est l'orifice naturel du malheur

je n'espère plus quitter cet hôpital, à moins que le soignant qui me chérit le plus ne me brise encore le bassin en me frappant du sien ; on ne viole pas deux fois un enfant de verre sans éveiller de soupçons (*DC*, pp. 32-33)

Puis :

l'infirmier qui me baise ne me touche pas, mais de la glace

allez, mignon petit chéri ; who knows, not me ; personne n'aura pitié, amen, je m'en fous

son sexe sent la sève crue ; ceux qui sont handicapés ne peuvent se défendre ; le courage les bénit, alors qu'ils se font saillir (*DC*, pp. 35-36)

La violence des termes s'allie à l'ironie entourant l'isotopie de la chrétienté pour décrire le geste du soignant – dont le texte ne permet cependant pas d'exclure totalement une lecture allégorique. Pas de transcendance chez Rahmy, rien ne peut protéger le malade. Après les blessures induites par les machines, c'est l'être humain qui devient agresseur. Cette unique évocation de l'acte est entourée d'un silence qui marque la solitude et l'impuissance du souffrant. Devant l'émancipation impossible de sa condition physique et les blessures émanant de l'hôpital, il ne peut qu'espérer que la « maison brûle » (*DC*, p. 35).

Néanmoins, malgré sa souffrance, le Je reste attentif aux autres et cherche les signes d'un rapprochement possible entre sa condition et celle d'un autre individu. Un seul paragraphe marque un changement de lieu, une ville anonyme où le Je « ramasse à ras de terre le regard [d'un] mendiant » (*MF*, p. 18). Miroir du malade, ce mendiant est appelé « frère » et le bref échange de regards entre lui et le Je suffit à atténuer le sentiment de solitude. Cet écart hors de l'hôpital illustre la fraternité entre les souffrants, convoquée à plusieurs reprises dans les textes :

Toi qui souffres, pourquoi distinguer ta douleur de la mienne ? Tiens bon, frère, sœur, tiens-toi ferme. (*MF*, p. 52)

suppose quelqu'un de désespérément seul, souffrant tellement, depuis de si longues années, qu'il a pris pour nom celui de sa maladie ; essaie d'imaginer son désarroi lorsqu'il sourit

propose-lui ta compagnie

tends-lui ton panier de consultations (*DC*, p. 46)

Ces appels à la fraternité préfigurent, comme nous le verrons, le mouvement général de l'œuvre à venir. Mais il y a, à nouveau, ambivalence puisque le Je affirme plus loin être « incapable de compassion envers ceux qui partagent [son] supplice » (*DC*, p. 49). Cette ambivalence rappelle celle entre haine et amour de la douleur et empêche la fraternité d'advenir réellement.

L'Autre est néanmoins prétexte à l'écriture. Sans destinataire, les pensées de *SMS de la cloison* n'auraient pas franchi les parois de l'hôpital. L'Autre est de ce fait dépositaire de l'expérience du Je ; tout comme dans cet extrait de *Demeure le corps* :

je te donne cette lettre alors qu'on me prend tout ; la nuit malsaine a crevé sa voûte, à quoi bon ; qu'ai-je tiré de moi ; rien, l'accompli fut offert ; ce qui m'a manqué, un autre l'a vécu, ce que j'ai tu, un autre l'a dit ; bientôt, tu seras seul à porter ce qui m'encombre (*DC*, pp. 14-15)

La poétique de Philippe Rahmy, dans la première partie de son œuvre, tente de coller au plus près à la souffrance, sans chercher une quelconque complaisance. On y découvre un corps évoluer dans le monde hospitalier, réifié et pourtant en souffrance constante. L'enfermement est donc double. La douleur isole le Je et dénie la possibilité de tout autre rapport intime. Les crises se succèdent de façon inéluctable jusqu'à hanter les moments d'accalmie. La douleur tend à se substituer à toute autre réalité tant par la violence totale qu'elle impose que par le sentiment qu'elle marque tout extérieur de son empreinte. Le Je ne trouve alors un semblant de liberté que dans l'écriture. L'auteur cherche à dire l'indicible de la douleur, à créer une forme à partir d'elle. En *gnetteur*, il recherche la présence de la langue dans ce qu'il vit, pour y faire face. En somme, il écrit sur les murs pour les faire reculer³⁹.

³⁹ Nous faisons référence ici à une image souvent utilisée par l'auteur, notamment dans l'entretien avec Philippe Lefait dans l'émission « Des Mots de Minuit », *op.cit.*

I.II. MOTS ET IMAGES : DEUX COLLABORATIONS

L'œuvre de Philippe Rahmy n'est pas uniquement *solitaire*, elle est également *solidaire*. D'ailleurs, la collaboration est au cœur du fonctionnement de remue.net. Les membres du site s'y font lecteurs et diffuseurs de la littérature contemporaine créée *pour* et *par* internet. On y trouve, notamment, des textes composés à quatre mains, la retranscription de rencontres autour d'une thématique ou encore diverses chroniques.

Après ses deux publications chez Cheyne Éditeur, Rahmy écrit des textes plus expérimentaux. Avec ses conditions d'écriture particulières, excluant tout matériel à l'exception d'un téléphone portable, *SMS de la cloison* faisait déjà un pas dans cette direction. En 2007, il publie *Architecture nuit* sur *publie.net* également. Bien que ce texte expérimental ne fasse pas l'objet d'une analyse approfondie dans notre travail, mentionnons tout de même sa mise en page. Une attention soutenue a été accordée à la disposition spatiale du texte. On peut y observer l'exploitation marquée du contraste entre les blancs typographiques et les caractères d'imprimerie ainsi qu'un jeu sur la ponctuation grise : passages en italique, en gras, ou soulignés ; variations de la taille de caractère ; jeu avec des caractères à valeur iconographiques (on trouve des rectangles et des pictogrammes d'araignées en guise de séparation entre les différentes parties du texte). Ces effets visuels ont des répercussions sur la lecture et sont structurants.

La question de l'aspect visuel de l'ouvrage mène à évoquer les deux livres réalisés par Rahmy en collaboration avec des plasticiens : *Cellules souches* (2009) avec Stéphane Dussel, et *Corps au miroir* (2013) avec Sabine Oppliger. Pour aborder ces objets, il est nécessaire de prendre en considération la réunion de deux médiums – l'écriture et la peinture ou l'écriture et la photographie – au sein d'un même espace : le livre. Ce type d'œuvre fait l'objet de nombreuses réflexions théoriques, en particulier sous la dénomination de « livre d'artiste ». Cette formule est utilisée abondamment par la critique et notamment par Anne Moeglin-Delcroix, depuis les années 1980 et, plus récemment, dans son livre *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain*⁴⁰. Dans sa définition, l'auteure tend à séparer les deux modes d'expressions et à considérer l'artiste – qu'il soit photographe ou peintre – séparément de l'écrivain. Cette dichotomie découle sans doute de son choix de l'artiste Edward Ruscha comme auteur prototypique de cette catégorie. Ce dernier ne questionne pas le rapport entre texte et image de manière centrale dans son travail, qui est solitaire – nous pensons notamment à son premier

⁴⁰ A. Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980 : une introduction à l'art contemporain*, Marseille, Le Mot et le reste, 2012,

livre *Twenty-six Gasoline Stations* (1963). Le choix de Moeglin-Delcroix restreint la catégorie en excluant la dimension collaborative. Dans son ouvrage, chaque chapitre est d'ailleurs centré sur un artiste en particulier, comme un cas exemplaire qui sert à « montrer comment une activité de publication s'inscrit dans l'ensemble de l'œuvre d'un artiste et [à] mettre en relief l'unité de pensée qui préside à la création de livres, quelle que soit leur diversité »⁴¹. L'auteure met donc l'accent sur des démarches qui ne tiennent pas en compte les projets réalisés en collaboration. Suite à ses recherches, « livre d'artiste » a été souvent employé pour désigner une production artistique restreinte – tant par sa forme que par son étendue chronologique (1960-1980) – et semble, dès lors, une catégorie trop réductrice pour qualifier les deux ouvrages de Rahmy. Nous n'utiliserons donc pas ce syntagme au sens communément admis, mais référerons, à travers lui, au concept de *livre de dialogue* employé par Yves Peyré dans son ouvrage *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000* dont voici la définition :

La pratique du *livre de dialogue* (formule que je préfère de beaucoup à celle de *livre illustré*, plus sujette à contresens et à réduction) est née entre 1874 et 1876 dans un élan fondateur suscité par deux poètes visionnaires, Charles Cros et Mallarmé, et un peintre voyant, Manet. Il y a donc cent vingt-six ans. Cette pratique, fastueuse dès l'origine, n'a fait que se renouveler, s'approfondir et se préciser. La rencontre, depuis lors constante au cœur du livre, de l'écriture et du fait plastique a enrichi ces deux modes d'expression et haussé leur accord à un art en soi. En conséquence, il est paradoxal de constater qu'en plus d'un siècle ce phénomène n'a jamais été sollicité pour lui-même, c'est-à-dire dans sa nature spécifique de dialogue et d'échange. Au mieux, on est resté à sa périphérie, au pire, on s'en est tenu à son extériorité. C'est ainsi que l'on a envisagé le *livre de peintre* ou le *livre d'artiste*, voire au besoin le *livre-objet*, souvent même le *livre illustré* entendu au sens le moins défini. Quant à l'angle d'attaque, il est arrivé que ce soit l'éditeur, il s'est trouvé que l'on se penche aussi sur les techniques de reproduction de l'image dans le livre, et pourquoi pas sur la présence du peintre même, sans souci de ses mobiles. Jamais le *livre de dialogue* n'a été élu pour lui-même, pour ce qui le caractérise avant tout, la rencontre conjugquée à l'exact de la peinture et la poésie, cet attrait irrésistible des contraires. Jamais le peintre et le poète n'ont été retenus comme le pivot central faute duquel le phénomène n'existerait pas. Le plus souvent le parti qui a triomphé dans l'approche a été celui de l'amalgame et de la confusion.⁴²

Peyré élargit ici la typologie de Moeglin-Delcroix en mettant l'accent sur la dimension collective de la démarche créatrice. Rencontre de deux modes d'expressions et de deux artistes, le *livre de dialogue* réunit ainsi toutes les formes de livre où mots et images se confondent, s'accompagnent ou s'opposent, par-delà les techniques utilisées.

⁴¹ *Ibid.*, p. 8.

⁴² Y. Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001, p. 6.

C'est donc par deux livres d'artistes que Philippe Rahmy commence à se détacher de la thématique du corps pour questionner l'écriture de manière encore plus centrale. Ces textes, moins denses et moins fragmentés que les trois recueils précédents, sortent de l'univers hospitalier pour effectuer une mise en abyme du processus d'écriture et plus généralement du processus de création – effet renforcé par la rencontre de l'œuvre plastique et du texte.

I.II.I. *CELLULES SOUCHES* : UN MONDE CHAOTIQUE

Édité à l'occasion de la création des éditions Mots tessons en 2009, *Cellules souches* est un petit livre d'une trentaine de pages créé par Philippe Rahmy et l'écrivain-peintre Stéphane Dussel. La mise en page est relativement simple : les blocs de textes se succèdent et font parfois face à des images sur une double page de papier épais, identique dans tout le volume. Nous verrons que cette composition diffère du traitement particulier de *Corps au miroir*. La notice biographique présente au début du livre ne mentionne pas, comme c'était le cas dans les deux livres publiés chez Cheyne, la maladie de Rahmy. Au contraire, cette notice surprend par son caractère loufoque faisant de lui un Américain né en 1970 (et non 1965), à la fois journaliste, correspondant de guerre et professeur⁴³. Bien qu'elle paraisse anecdotique, cette modification dénote une mise à distance de la condition du malade.

La narration est aussi un indice de cette prise de recul, puisqu'elle passe de la première personne du singulier à la troisième – exception dans l'œuvre rahmysienne. Le texte retranscrit des faits épars : la dévastation causée par les ouragans Katrina et Betsy ; la dérive d'une femme, son sauvetage, puis le culte dont elle devient l'objet ; la précarité d'un dispensaire dans la brousse et un chantier au crépuscule. Il n'est plus question de l'agonie d'un Je, comme dans les textes précédents. On assiste à une relative ouverture sur le monde ; mais ce monde, perçu uniquement à travers des catastrophes, est en péril. Cette vision dystopique, déjà présente en filigrane dans les recueils antérieurs, est prémices d'une critique sociale qui deviendra centrale. Ces épisodes sélectionnés sont exposés de manière isolée et sont le biais par et entre lesquels la réflexion autotélique sur le langage se développe. La mise en page régulière fait s'alterner les morceaux de textes et les illustrations dont le caractère abstrait est plus ou moins marqué. Produits d'une technique qui allie la photographie et le dessin, elles ouvrent et terminent le

⁴³ Voir la notice biographique in Ph. Rahmy et S. Dussel, *Cellules souches*, Saint-Jean-La-Bruyère, éd. Mots tessons, 2009.

livre. Les bords blancs qui encadrent les images les rapprochent de tableaux qui viendraient ponctuer le texte. Leur abstraction illustre à son tour un monde chaotique aux formes impalpables. Même lorsqu'elles se font plus figuratives, le registre reste le même : on discerne ainsi une silhouette à genoux, mains en l'air dans un geste de protection (CS, p. 21), ou alors une ville aux contrastes accentués dont le ciel mouvant se fait menaçant (CS, p. 17), signes d'une attention à un monde en souffrance.

L'être humain est perçu par sa parenté avec la nature et, surtout, à travers sa bestialité. Cette dimension est présente dès le texte introductif écrit par Stéphane Dussel et adressé à Rahmy, où il est question « d'un singe [qu'il] avai[t] sur l'épaule et qui [lui] grignotait les cellules »⁴⁴ disparaissant grâce au processus d'écriture. Le titre, *Cellules souches*, fait référence à une expérience personnelle de Rahmy : l'injection forcée de cellules souches animales en vue de soigner sa maladie. Cet événement marquant – faisant l'objet d'un épisode de *Béton armé* – signe, pour l'auteur, un changement drastique dans son être. Depuis cette expérience, il dit sentir une bête en lui⁴⁵. D'où l'évocation du singe posé sur l'épaule de Dussel qui « vient réclamer son crâne »⁴⁶, métaphore des échanges entre les deux artistes. La conscience de cette bestialité réside dans une sensation intime qui assume, dans le texte, une partie universelle. Dans l'extrait qui suit, l'animal est associé aux anorexiques :

Le fourmi-lion a le torse d'un lion et l'abdomen d'une fourmi. Son père mange des gazelles et sa mère des charognes. Lorsqu'ils s'accouplent, leurs forces antagonistes s'annulent, et leur progéniture ne peut avaler ni vivante [sic.] fraîche, ni chairs pourries. Cet hybride vient au monde pourvu d'une mâchoire et d'un ventre considérables, signes du grand prédateur, mais il meurt au terme d'une existence brève et cruelle, faute de nourriture. Le delta du Mississippi [sic] compte la plus forte concentration d'anorexiques des États-Unis. Cette particularité s'explique sans doute par le dynamitage des digues, lors de la grande crue de 1927. (CS, p. 23)

Bien que le fourmi-lion soit un animal réel, il est ici présenté sous les traits d'une chimère dont la description fait ressortir le caractère oxymorique : à la fois dotée de caractéristiques physiques impressionnantes et vouée à une existence brève. Cet animal curieux se révèle être un prédateur affaibli par les lois de la génétique. Le texte évoque ensuite les anorexiques du delta du Mississippi sans aucune démarcation typographique entre les deux sujets. Cette juxtaposition marque ainsi l'animalisation de l'humanité. L'animal, prédateur affaibli, devient

⁴⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁵ Voir l'entretien avec Philippe Lefait dans l'émission « Des Mots de Minuit », *op.cit.*

⁴⁶ Ph. Rahmy, *Cellules souches*, *op.cit.*, p. 5.

par rupture thématique, les anorexiques. Catégorie générique ensuite incarnée par la dérive d'une femme dans un canal de Louisiane, où elle est sauvée *in extremis* par la Croix-Rouge. Son corps, d'une fragilité extrême, est évoqué ; cependant, l'accent n'est pas mis sur la douleur, mais sur sa transformation en symbole de force. Emblème de courage et de lutte, elle devient le centre d'un rituel mystique. Après avoir été animalisée par sa proximité dans le texte avec le fourmi-lion et par ses conditions de vie précaires, cette femme est assimilée à la figure de Jésus-Christ :

[...] une femme très maigre, entièrement nue et tenant des bougies, traverse lentement le marécage, bras écartés, au son de la flûte [sic.] et du banjo. Il arrive certains étés particulièrement chauds – la cérémonie a lieu le 25 août – qu'une épaisse couche de champignons se forme à la surface de l'étang, et qu'il soit alors possible de marcher sur l'eau. (CS, pp. 23-24)

La juxtaposition d'éléments épars dénote un déplacement d'attention : ce n'est plus l'individu en lui-même ni son expérience personnelle qui importent, mais la critique des rapports de pouvoir entre les Hommes. Faire se succéder des anecdotes qui n'ont *a priori* aucun rapport entre elles permet de révéler leur caractère révoltant et d'intégrer, selon nous, une critique sociale. La littérature serait un moyen de prendre de la distance, afin de combattre les inégalités, puisqu'« il faut se retrancher pour conspirer contre le sort, tour, monastère, bunker. » (CS, p. 26), et qu'il

ne s'agit pas de raconter, mais d'occuper une position, et d'implanter des racines, ou des œufs, sans considération pour l'idée de patrie, d'antériorité, de bon droit. Se précipiter sur chaque terre vierge à portée. Essaimer, ne plus exister en tant que personne, mais comme dispositif, essaim ou colonie. L'affirmation de soi disparaît au profit d'une obstination collective où les relations se nouent et se dénouent à la vitesse de l'éclair. (CS, p. 15)

Mais ce livre est avant tout tourné vers la langue. En effet, chaque évocation ramène à la création littéraire, véritable moteur du projet :

L'actualisation de l'impossible est dans l'ordre de la nature : ce qui ne peut arriver, se produit inévitablement, à un moment ou à un autre, ici ou ailleurs – écrire consiste donc à déblayer le terrain, de manière à favoriser ce miracle. Il s'avère qu'il n'y a aucun moyen de savoir si le langage est le lieu adéquat pour voir se produire ce qui ne peut avoir lieu. (CS, p. 12)

Même si l'efficacité de la littérature n'est pas avérée, elle reste, faute de mieux, le lieu de prédilection pour tenter de faire advenir l'impossible. L'image du chantier qui revient régulièrement dans le texte met en abyme la collaboration des deux auteurs et leurs recherches

sur le langage. Les épisodes évoqués sont prétextes à la mise à l'épreuve de la mission du langage de coller au plus près au réel :

En somme, [il faut] devenir ce blindage, absolutisation et refus simultanés de la limite, un objet aussi terne que la poubelle sous l'évier, mais capable de découper la violence jusqu'à la plus petite unité de réel, comme l'atome qu'on accélère dans le vide, avant de le précipiter sur la cible contre laquelle il éclate, déchirant l'instant de spirales et de nombres, limitrophe, égaré, conquérant. (*CS*, p. 27)

I.II.II. *CORPS AU MIROIR* : ENTRE OPACITÉS ET TRANSPARENCES

Corps au miroir, de Sabine Oppliger et Philippe Rahmy, est paru aux éditions Encre et Lumière en 2013. Le choix de cette maison d'édition est un indicateur du traitement particulier réservé à ce livre. En effet, son fondateur, Jean-Claude Bernard, est un maître typographe-imprimeur qui a la particularité de composer ses ouvrages dans la tradition de Gutenberg, c'est-à-dire à la main, à l'aide de lettres de plomb⁴⁷. On trouve, d'ailleurs, sur le quatrième de couverture, une citation de Giambattista Bodoni, imprimeur et typographe italien du XVIII^e siècle que voici : « Un livre a d'autant plus valeur d'exemple que la simple beauté des caractères s'y manifeste mieux. C'est par elle que s'exprime, c'est en elle que réside la gloire de la typographie. ». Placer ce livre sous le signe de cette citation, c'est affirmer l'importance de la typographie, de la mise en page et plus généralement de la manufacture de l'objet-livre. Le terme de *plasticienne*, écrit en capitales sous le nom de Sabine Oppliger, met l'accent sur la coprésence de l'image et du texte – notons d'ailleurs la découpe en forme de rectangle au milieu de la couverture, laissant apercevoir le papier de la première page, qui, telle une fenêtre, propose une sortie ; comme une réponse matérielle et visuelle à l'enfermement décrit tout au long du texte. Ces éléments inscrivent ce livre dans la tradition des *beaux livres* du XIX^e siècle. L'expression désigne des ouvrages édités à peu d'exemplaires, généralement de grande taille, où le texte imprimé sur du papier de qualité côtoie des illustrations originales⁴⁸. S'il ne se veut pas aussi précieux que le *Faust* de Goethe illustré par Delacroix en 1828 ou que *Parallèlement* (1900) de Pierre Bonnard et Paul Verlaine, *Corps au miroir* se situe explicitement dans leur sillage en proposant notamment un tirage limité à vingt-cinq exemplaires signés et numérotés

⁴⁷ Voir informations biographiques présentes dans le communiqué de presse dédié à *Corps au miroir*. Disponible sur : http://www.vibrachroma.ch/download/pres_corps.pdf

⁴⁸ A. Moeglin-Delcroix, *op.cit.*, p. 2.

sur papier à grammage lourd en coton, cousu et collé à la main, accompagné d'une feuille de plomb.

L'intérieur du volume fait alterner différents types de papiers – papier épais avec un effet de brillance ; papier calque sur lequel certains pans de textes sont reproduits en « miroir » du texte imprimé sur le papier mat ; papier mat avec le texte ou les illustrations. Le texte est disposé au centre de la page et encadré par un en-tête – où apparaissent la pagination et le titre, au milieu d'accolades ornementales – et par un pied de page – composé d'un empilement des mêmes accolades – tous deux dorés et argentés. On trouve également des lettrines, dorées elles aussi, disposées de biais par rapport au reste du texte, renversant par-là l'usage ornemental traditionnel. La mise en page et l'utilisation de l'or et de l'argent accentuent l'aspect sophistiqué du livre. Par ailleurs, le titre de l'en-tête inverse celui du volume : l'on passe de « Corps au miroir » à « Miroir des corps ». Cette inversion chiasmatisque évoque le processus même de création du livre. En effet, dans le communiqué de presse accompagnant la parution, il est indiqué que les deux artistes ont travaillé en se figurant un miroir dont chacun s'est attribué une face : la surface réfléchissante pour Oppliger et l'envers, la surface mate, pour Rahmy. En ouvrant le livre, le lecteur traverse ce miroir. En pensant la complémentarité de ces deux faces, les médiums se rencontrent et créent une œuvre totale. Mais, même s'ils se sont chacun attribué une face, le travail des deux auteurs n'est pas solitaire pour autant. Pour ses illustrations, Sabine Oppliger a utilisé une technique très particulière, celle du mélange de lait et d'encre de chine. Les figures sont dans un premier temps tracées à l'aide du lait – et ont donc un rendu transparent – pour ensuite être révélées grâce à l'encre de chine. Autrement dit « les réserves de gras dues au lait laissent apparaître en blanc les traces de l'encre de chine »⁴⁹. Rahmy a travaillé à partir de ces dessins plus ou moins figuratifs pour rédiger le texte. Un dialogue s'installe ainsi entre peinture et écriture : l'apparent cloisonnement des techniques et des espaces réservés à chacun disparaît au profit d'une création à quatre mains.

L'élaboration de l'ouvrage opère le dépassement de la barrière qu'incarne le miroir, en relation avec la thématique principale du livre : l'enfermement. Mais celui-ci n'est plus dû à la maladie. Rahmy explore ici l'enfermement de l'écrivain qui tente d'appriivoiser le langage. Cette thématique est représentée par un univers carcéral dans lequel le soi-disant détenu est forcé, par une instance désincarnée et sans nom, à s'inventer des compagnons. L'isolement en cellule

⁴⁹ Communiqué de presse de « Corps au miroir », op.cit.

pousse à l'écriture, et c'est au moment où le Je accepte sa condition de prisonnier qu'il reçoit un ordinateur. Tout comme dans *SMS de la cloison*, mais à un niveau fictionnel cette fois-ci, l'outil technologique permet l'écriture. Une fois le projet de rédaction achevé, le prisonnier gagne sa liberté.

Par ailleurs, le texte est d'emblée tourné vers l'Autre. L'ouverture présente l'entreprise comme un « témoignage », entendu non pas comme un « dire-soi », mais comme l'expression des points de convergence entre l'humanité tout entière :

Je n'ai pas d'autre ambition que celle de témoigner : non pas dire la vérité, mais nommer ce qui me rend l'égal des autres. La précision de ce témoignage devra être poussée si loin qu'elle finira par révéler l'immense banalité de chaque vie, et le rapport d'équivalence qui superpose les existences comme des chablons de même forme et de même taille. Si nous mourons, c'est de nous croire singuliers et de tout faire pour entretenir cette illusion.

Chaque œuvre est l'empreinte d'un corps. De quoi témoigner alors, sinon de sa diffusion à travers un support ? (*CM*, p. 13)

Ici, le rapport à l'altérité diffère totalement de celui observé dans les textes publiés chez Cheyne. Premièrement, la conception de « témoignage » est tout autre. Dans *Mouvement par la fin* – rappelons l'*incipit* : « Je me résous à parler puisque cela aussi sera emporté. » – elle était présentée à défaut, comme une entreprise aussi vaine que solitaire. Deuxièmement, la conscience et la présence de l'Autre sont au cœur de *Corps au miroir*, tant dans le récit que dans l'objet-livre. Rahmy dépasse ainsi le mythe de l'artiste solitaire. Ici, le corps est abordé par le biais de la création et non plus par celui de la douleur. Le corps mis en scène n'est plus seulement celui du Je mais il est à la fois celui de l'écrivain, du peintre et le résultat de leur collaboration ; ce « troisième corps qui n'est pas tout à fait livre ni exclusivement une œuvre plastique »⁵⁰.

Avec ces deux livres, on quitte l'univers hospitalier, introverti, dense et complexe de *Mouvement par la fin*, *Demeure le corps* et *SMS de la cloison*. La douleur, matière de ces trois recueils, passe au second plan. Surtout, ce n'est plus la souffrance personnelle du Je qui est évoquée, mais une douleur plus abstraite, générale, qui tend à l'universel. L'intimité, jusque-là exclusive entre le corps, la douleur et l'écriture, s'ouvre progressivement à l'Autre. L'altérité n'est plus limitée à la mère ou au soignant, mais s'élargit à toute personne extérieure. Même si dans *Corps au miroir*

⁵⁰ *Idem*.

il y a, à nouveau, enfermement, l'esquisse d'une relation devient possible : « À la place des yeux, la captivité m'a greffé des lentilles capables de voir derrière les apparences. Je cours le risque d'y croiser un regard. » (*CM*, p. 29). La temporalité elle aussi se dilate et cesse d'être binaire, ce qui sera encore plus flagrant dans les récits suivants. Ces deux collaborations entament donc un décentrement progressif. Il est maintenant temps de voir comment ce mouvement se poursuit dans la suite de l'œuvre.

– Seconde Partie –

TRAQUEUR : OUVERTURE AU MONDE

Abordons maintenant la deuxième partie de l'œuvre rahmysienne. Dans les récits autofictionnels, *Béton armé* et *Monarques*, et le roman *Allegra*, l'immobilité imposée par la maladie laisse place à une mobilité avide. On assiste alors à un déplacement d'attention : la douleur physique est reléguée au second plan, ne surgissant que dans certaines réminiscences. Le corps reste un outil de perception, mais n'est plus « sujet » de l'écriture. Il est dépassé par le besoin de traduire l'expérience viatique en mots. Le voyage permet donc au narrateur de sortir de soi. L'espace n'est plus réduit à la chambre, il s'élargit à la ville qui devient le point d'ancrage des textes. Nous les analyserons sous cet angle, puisque la relation à l'espace urbain révèle la vision singulière du monde du narrateur. Ce dernier découvre le foisonnement urbain qui entre en résonnance avec son intimité, et met à l'épreuve de l'expérience un univers mental bâti grâce à la littérature. La narration entremêle ces différents fils. De théoricien le Je devient ainsi expérimentateur, ou, dans les termes de Rahmy, le Je passe de *guetteur* du langage à *traqueur* du langage.

II.I. RÉCITS : UN USAGE DE L'AUTOFICTION

On ne peut aborder les deux récits *Béton armé* et *Monarques* sans les inscrire dans le genre de l'autofiction, dont la caractéristique première est de ne pas permettre au lecteur de distinguer « la fiction de la réalité, mais [d'user] de la première pour être informé sur la seconde [...] ». Quant à la question de vérité, « elle est perçue selon les affinités sensibles, les inclinaisons théoriques, la personnalité intime et extime de l'écrivain et de son lecteur, selon son but recherché »⁵¹. Avec ces deux textes à la première personne – celle-ci tend à se confondre avec le Je de l'auteur lui-même – Philippe Rahmy articule éléments personnels – *les petits tas de linge sale*⁵² – et découverte d'une ville ou destin d'un personnage historique. Ces récits se présentent

⁵¹ I. Grell, *L'Autofiction*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 34.

⁵² Nous faisons référence ici à une expression utilisée par Philippe Rahmy lors d'une table ronde sur la thématique des « Mémoires de nos pères » organisé lors de la manifestation « Morges sur les quais » le 01.09.2017 et lors de son entretien avec D. Collin, « Philippe Rahmy : "Monarques" », *Versus-lire*, RTS, 29.08.2017. Disponible sur :

comme le résultat de la construction d'un réseau d'échos entre des fragments d'histoires distinctes : les souvenirs d'enfance répondent à la ville ; le destin historique d'un jeune juif polonais résonne avec celui du narrateur. En outre, la quasi-absence de rapports humains, caractéristique des livres précédents, est dépassée. C'est par la rencontre de l'Autre – rencontre physique ou rendue possible par les documents d'archives – que l'intime acquiert une dimension universelle⁵³. Ce qui permet cette construction c'est le langage qui, comme dans les textes antérieurs, est un « sujet » à part entière de l'écriture. Il y a autant *création langagière* et *aventure du langage*⁵⁴ que découverte d'un pays et questionnements généalogiques. Les textes génèrent ainsi leurs propres réseaux de significations, soutenus par une attention langagière extrême aux choses décrites et ressenties. On assiste à un tel mouvement de tension entre écriture de soi et questionnement du monde que la délimitation entre ces deux pôles devient poreuse.

Béton armé et *Monarques*, comme le reste de l'œuvre de Philippe Rahmy, sont cependant écrits à partir d'une condition physique particulière. Même si les douleurs endurées ne sont plus au centre comme c'était le cas dans les recueils poétiques, elles participent de l'appréhension du monde du narrateur et orientent le traitement de ses souvenirs et de ses reconstitutions imaginaires. L'écriture part du corps, ce qui est caractéristique de l'autofiction. D'ailleurs, pour Isabelle Grell, l'élément novateur du genre

[...] est l'écriture depuis le propre corps vivant, mourant, meurtri, déjà-mort, revivant, ce qui ne signifie pas qu'on n'écrive une autofiction qu'avec ses tripes. Le corps, c'est aussi le cerveau enregistrant les milliers de formes de sentiments cherchant à s'extraire de ce corps qui les vit, les entend, les articule. La langue a ici donc un point d'ancrage : engager dans sa propre vie les mots en pulsion.⁵⁵

<https://www.rts.ch/play/radio/versus-lire/audio/philippe-rahmy-monarques?id=8842737&station=a83f29dee7a5d0d3f9fccdb9c92161b1afb512db>

⁵³ « [...] toutes ces histoires, plus ou moins fragmentaires, qui ne valent que pour moi, mais que l'écriture assemble et réoriente pour qu'elles deviennent aussi les vôtres, les nôtres. », Ph. Rahmy in « Discours de remerciement pour le prix Michel-Dentan », 2014, disponible sur : <https://www.rahmyfiction.net/beton-arme>.

⁵⁴ I. Grell, *L'Autofiction*, *op.cit.*, p. 35.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 69.

II.I.I BÉTON ARMÉ : LA DÉCOUVERTE DE SHANGHAI OU QUAND LA RÉALITÉ DÉPASSE L'IMAGINAIRE

Béton armé (2013), écrit à la suite d'une résidence organisée par l'Association des écrivains de Shanghai durant l'automne 2011 et publié aux éditions de La Table Ronde, est le premier récit de Philippe Rahmy. Il a été récompensé par plusieurs distinctions dont les prix Michel-Dentan, Welper et surtout le prix du meilleur livre de voyage de l'année du magazine *Lire* ; ce dernier a sans doute rétréci sa réception comme œuvre du genre viatique et encouragé sa réédition dans la collection « Folio » (2015) de Gallimard où son caractère d'œuvre de voyage est souligné.

Rahmy lui-même explique dans un entretien s'être emparé du *postulat de vérité* du genre pour ce livre, sans pour autant prétendre à une restitution objective de son voyage : « Je me suis emparé de ce postulat de vérité dans *Béton armé*. Ou plutôt, je l'ai laissé agir dans mon écriture sans me soucier de l'écart, parfois immense, parfois inexistant, entre ce que je voyais en Chine, et ce que j'écrivais⁵⁶ ». Le voyage pour Rahmy n'est donc pas un moyen d'accès au langage (comme pour Bouvier ou d'autres) ; ce dernier préexiste à l'expérience de la route qui constitue une nouvelle matière pour l'écriture. Le séjour à Shanghai a d'ailleurs été rendu possible pour l'auteur grâce à une rupture avec les précautions jusque-là observées en raison de son état physique.

Le récit de voyage est un genre polymorphe qui mêle volontiers fiction et « documentaire ». Alors que la structure du récit de voyage est le plus souvent chronologique⁵⁷, ce n'est pas une temporalité suivie qui sous-tend *Béton armé*. Des références actuelles ancrent le voyage dans l'époque contemporaine de la publication, mais le récit ne donne pas l'impression de l'enchaînement des jours. Ce dernier ne fait pas la chronique de la découverte du lieu, mais procède par glissements thématiques : on suit un enchaînement de scènes urbaines – qui font se succéder les observations du voyageur – auxquelles s'entremêlent ses souvenirs. Il n'est pas non plus question d'une exploration vaste d'un territoire inconnu. Le séjour du narrateur se passe dans un cadre limité, circonscrit à la ville de Shanghai dont les noms des quartiers ou des rues sont généralement indiqués en début de chapitre ; on ne la quitte qu'à l'occasion de la rencontre avec l'artiste Ai Wei Wei à Pékin⁵⁸. Plus que la description d'un lieu en particulier,

⁵⁶ Ph. Rahmy in S. Huynh, « Entretien avec Philippe Rahmy-Wolff », disponible sur : https://www.terreaciel.net/Philippe-Rahmy-Wolff#.WsSsrC_pORt.

⁵⁷ R. Le Huenen, *Le récit de voyage au prisme de la littérature*, Paris, PUPS, p. 34.

⁵⁸ Cette visite à l'artiste dissident chinois montre que la soumission du narrateur au gouvernement n'est pas totale : « Je suis venu à Pékin rencontrer Ai Wei Wei. Pourquoi ? Parce que j'apaise ma conscience d'être durant deux mois un faire-valoir de l'État chinois. », in Ph. Rahmy, *Béton armé, op.cit.*, pp. 86-87.

ce sont les mouvements de la foule et des individus défilant devant le narrateur qui sont au cœur de son attention.

Rahmy adopte une position qui se démarque d'une certaine tradition du récit de voyage incarnée notamment par Henri Michaux, qu'il cite en exergue de son ouvrage. Alors que dans *Un barbare en Asie* (1933), le narrateur est un observateur distant, celui de *Béton armé* observe, mais en laissant la ville agir sur lui. Rahmy place au centre de son récit les rapports humains, et dépasse ainsi l'évocation exotique de la Chine, puisque « ce n'est pas une ville que voit celui qui débarque à Shanghai, mais un symbole incandescent d'humanité » (*BA*, pp. 19-20).

L'originalité de *Béton armé* repose aussi sur la fraîcheur du regard du malade qui, jusque-là, était avant tout un voyageur immobile à travers les livres⁵⁹ – « J'ai plus de quarante ans. Je n'ai jamais voyagé. Je pensais que je finirais ma vie comme je l'avais menée, réglée par des rituels permettant d'atténuer les effets de ma maladie. » (*BA*, p. 48). Dans son lit, son imaginaire, nourri par la littérature, pallie son incapacité physique⁶⁰. Dès lors, on ne trouve pas ici, comme le signal Jean-Claude Rufin⁶¹, la nostalgie du premier voyage propre aux voyageurs expérimentés : le Je doit appréhender à la fois un monde nouveau et une manière nouvelle d'être au monde. Puisqu'il précède le voyage dans l'imaginaire du narrateur, le langage – et plus largement la littérature – devient le prisme par lequel le réel est abordé et l'expérience partagée. Le sentiment d'appartenance à un pays et, de fait, le sentiment d'étrangeté sont dépassés par une attention accrue portée au langage – position soulignée par l'auteur dans son discours de réception du prix Michel-Dentan :

Au fil du temps, l'écriture et la lecture ont modelé mon caractère. [...] Le monde que je créais, le monde que d'autres ont créé dans les livres, m'ont libéré du sentiment d'appartenir à un village, à une région, à un pays. À force de lire, à force d'écrire, je me suis détaché du sol qui m'a vu naître, pour m'enraciner dans la littérature. [...] Comme d'autres se disent attachés à leur patrie, je suis lié au langage.⁶²

Et c'est justement cet attachement à la littérature qui conditionne le rapport du narrateur à Shanghai. En effet, son accès au monde a d'abord passé par les livres ; puis, dans un second temps, le monde est l'objet d'une expérience directe, concrète. Ce rapport particulier peut être rapproché du type de relation à la ville que décrit Pierre Sansot. Dans son article « Rémanences

⁵⁹ Sans vouloir à tout prix trier le fictif du biographique, il semble nécessaire de préciser ici que, contrairement à son narrateur, Philippe Rahmy a voyagé avant son séjour à Shanghai.

⁶⁰ Voir, notamment, à ce sujet le chapitre XI de *Béton armé*.

⁶¹ « Pour celui qui voyage souvent, il subsiste toujours une nostalgie : celle de ne pouvoir revivre de nouveau un premier voyage, de ne plus retrouver l'émerveillement pur de la découverte. », J.-C. Rufin, « Préface », *Béton armé*, *op.cit.*, p. 9.

⁶² Ph. Rahmy, discours pour le prix Michel-Dentan 2014, *op.cit.*

et recommencement de la ville », ce dernier identifie la littérature comme un élément central dans la construction sociale de la représentation de l'espace urbain. Pour Sansot, la ville est un « être vivant » qui se réinvente continuellement. Elle « renaît incessamment d'elle-même, se métamorphosant [...], malgré la contrariété des hommes et les infortunes de l'histoire »⁶³. Cet *être vivant*, Rahmy le nomme successivement « mangouste et cobra » (BA, p. 16), « dieu » (BA, p. 17) voire l'assimile à une femme « en petite robe courte, aux longues jambes nues, aux mains gantées fumant une cigarette à l'angle d'une rue » (BA, p. 58). Par ailleurs, Sansot dégage deux « visions » possibles de la ville. Dans celle de l'*enfance*, elle serait davantage un lieu rêvé qu'un lieu expérimenté – l'enfant se construisant, selon Sansot, une image émotionnelle de l'espace. La deuxième vision est celle de l'*adulte*, où la ville est cette fois perçue à travers une expérience préalable. C'est là que la littérature entre en ligne de compte d'après le critique. Pour lui, il est quasiment impossible d'entretenir un rapport naïf à la ville, parce que notre imaginaire est rempli de ses multiples représentations littéraires. Notre vision est en somme composée à la fois de préconstruit social et de sensations intimes. Il est nécessaire d'investir affectivement la ville afin de devenir le *promeneur sensible*, sans quoi elle reste un simple lieu constitué de bâtiments et de services, incapable de participer à un quelconque épanouissement intérieur. Et c'est justement en devenant *promeneur sensible* que Rahmy peut livrer un récit sur Shanghai investi autant de ses références littéraires que de ses observations quotidiennes de voyageur. Le rapport presque fusionnel décrit par Sansot rappelle l'*avidité*⁶⁴ avec laquelle Shanghai est saisie par Rahmy. Avec le voyage, on assiste à un changement de paradigme dans l'œuvre rahmysienne. Le rapport d'exclusion entre l'écriture et la vie, présent jusque-là, est aboli. En résulte une collusion entre l'esprit de celui qui se représente le monde à travers les livres – le voyageur immobile – et celui qui l'expérimente et se fait surprendre par le réel – le voyageur ambulancier.

Cette disposition mentale singulière est doublée d'une posture physique particulière – le narrateur (tout comme l'auteur) déambule en fauteuil roulant – qui engendre un regard différent sur le lieu qu'il découvre. La hauteur du point de vue ainsi que la vitesse de déplacement divergent de celles d'un voyageur ordinaire. Il ne peut donc pas s'inscrire dans le mouvement général de la ville. Il est contraint d'adopter une position de retrait, d'observateur. Sa posture particulière offre au narrateur certains privilèges, comme celui de

⁶³ P. Sansot, « Rémanences et recommencements de la ville » in F. Guéry (dir.), *L'idée de la ville*, actes de colloque, Seyssel, Champ Vallon, 1984, p. 166.

⁶⁴ Nous empruntons ce terme à Jean-Christophe Rufin qui l'utilise dans sa préface de *Béton Armé*.

prendre part à des interactions sociales se déroulant entre des gens accroupis dans les rues shanghaiennes. La personne en chaise est à hauteur d'autres regards, et ceux-ci ne sont plus ceux des mendiants, des enfants ou des animaux, comme en Europe : d'où l'ouverture d'autres perspectives. Dans un entretien dans l'émission *Entre les lignes*, Rahmy affirme qu'il se sentait, à Shanghai, comme un *alien* dans son fauteuil, et que les personnes qu'il rencontrait le regardaient curieusement, riaient et le retenaient pour lui poser des questions⁶⁵ ; cette expérience de voyage nourrit son récit. Dans *Béton armé*, le rapport à l'architecture est aussi modifié par la situation physique du narrateur. Au contact de la hauteur vertigineuse des buildings, la sensation physique change. Face à ces géants – et non plus avec les modestes bâtiments européens –, l'écart de taille entre le narrateur et les immeubles s'agrandit ; le contraste entre la fragilité du corps et la puissance de la ville se fait plus saillant. Ce changement de perspective devient à son tour matériau littéraire et, malgré leurs oppositions radicales, des concordances apparaissent entre la mégapole et le corps, évoqué comme un alliage de langage et de ville :

Me voici à Shanghai. Bruits de la circulation. Bousculades. Une valse lente s'engage entre ce géant et moi. Je suis emporté par la masse incohérente de ce qui se produit dans cette ville et par le poids de mon propre corps structuré par les phrases. Tout se passe comme si je trouvais un double dans chacun des im-meubles [sic.] qui m'entourent, comme si nous étions coulés dans le même moule, comme si nous étions des édifices emplis de voix humaines, un grand vide dans une enveloppe de béton armé. (*BA*, pp. 64-65)

Une intimité s'établit entre la ville et le corps du narrateur, liés métaphoriquement par leur matière et leur structure⁶⁶. Elle rappelle celle, qui semblait jusque-là indépassable, entre le corps et la douleur, exprimée dans les recueils poétiques de Rahmy. Cette ville, à la fois inanimée – « un infini de perspectives, d'angles et de surfaces »⁶⁷ – et animée – rappelons la récurrence *des* foules –, est capable de se construire et de se détruire elle-même à l'image de la mangouste et du cobra, à la fois prédateurs et proies. Mais, bien qu'animée, elle est aussi fabriquée, un « décor [qui n'a] aucun sens » (*BA*, p. 16) – appréciation que le narrateur applique dans la suite du texte à la Chine dans son ensemble⁶⁸, ce qui rappelle son ambivalence.

⁶⁵ Ph. Rahmy in D. Collin, « Philippe Rahmy : *Béton Armé* », *Entre les lignes*, *op.cit.*

⁶⁶ « Tout se passait comme si j'avais été une masse inerte dépourvue de charpente, une sorte de ciment liquide dans lequel les phrases se plantaient comme des tiges d'acier. Peu à peu, ces barres compactes de lettres ont remplacé mon maigre squelette. », *Béton armé*, *op.cit.*, p. 64.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁸ « La Chine bâtie comme on joue aux Lego. Le jour où elle aura passé l'âge, elle se réveillera dans un décor de poupées. », *Ibid.*, p. 114.

L'intimité entre ville et corps fait remonter les souvenirs du narrateur à sa conscience. Shanghai avale ou fait ressortir le passé, comme lors du spectacle de feux d'artifice organisé pour la fête de la lune, qui déclenche « un incendie de souvenirs »⁶⁹. Ces souvenirs sont ceux de l'enfance et constituent un large pan de l'ouvrage. En effet, *Béton armé* se présente comme un diptyque : d'un côté Shanghai, de l'autre les souvenirs d'enfance du narrateur. Le récit est structuré par glissements de l'une à l'autre sphère. Les souvenirs sont déclenchés par des événements *a priori* extérieurs au Je. Exemple parmi d'autres, le chapitre X évoque la difficulté de décrire l'inconnu. La gravure du rhinocéros de Dürer est évoquée pour exemplifier la rivalité entre ce que l'on observe et ce que l'on prétend observer : « De même que les plus lointains voyages n'aboutissent jamais aux terres vierges de légende, [...] l'écriture, qui rêve d'être confrontée à une réalité si nouvelle que les mots viendraient à manquer, redéfinit sans cesse le rhinocéros de Dürer, parle de choses qui ont toujours existé en trouvant les accents d'un émerveillement naïf. » (*BA*, pp. 52-53). Puis, la description de la ville, de son architecture, de ses bruits et de ses habitants reprend. La réflexion sur la difficulté de décrire est un pont entre la ville et les souvenirs personnels :

Je parie malgré tout sur le fait qu'il me sera possible de lui faire faux bonds ; qu'il existe une histoire parallèle à la ville. Elle débute là où mon impuissance à trouver les mots justes devant Shanghai, non parce que j'en suis incapable, mais parce que je scinde mes forces en deux pour explorer deux mondes à la fois. Pourtant, je sais aussi que tout ce qui me sera donné d'écrire passera par cette odeur de brûlé, par ce bruit de collision, sera toujours, aussi, d'abord, l'histoire des victimes qui se comptent ici par milliers et millions. (*BA*, pp. 58-59)

La ville fait ressurgir les souvenirs d'enfance et aide le narrateur à les interpréter. La banalité des scènes urbaines déclenche la mise en mots. Le chapitre suivant détaille les douleurs enfantines du Je. Et alors que le lien avec Dürer et sa gravure n'est pas évident à établir, le narrateur explique qu'à cause de sa maladie, il portait un casque l'empêchant de desserrer les dents, ce qui lui a valu « le surnom de rhinocéros » (*BA*, p. 62). À l'aune de cet extrait, il apparaît que l'évocation de la ville et la réminiscence individuelle sont intimement liées, indissociables, tant dans l'expérience que dans l'écriture.

⁶⁹ « Je me sens planté dans le sol, à ma place parmi les restes de la fête, dans l'écho des pétards, de la houle, sous les entablements humides du ciel. J'ai la tête emplie de détonations. Ce crépitement retentit profondément en moi, toujours plus loin, il déclenche un feu d'artifice dans les profondeurs de mon esprit, dans un lieu secret, invisible à l'IRM, un incendie de souvenirs », *Ibid.*, p. 118.

Un glissement thématique du même type s'opère entre le chapitre XIX et le chapitre XX. La foule d'un square est décrite et la vie urbaine est opposée à la nature : « Je déteste l'automne qui célèbre la défaite de la nature et le triomphe des cités. » (BA, p. 103). S'ensuit un souvenir de l'enfance à la campagne du narrateur, qui s'« amuse de ces souvenirs, [là], à Shanghai, où rien ne parle de la terre, pas même les parcs avec leurs citadins endimanchés, leurs chaises longues tarabiscotées et leurs plates-bandes de fleurs importées d'une serre lointaine » (BA, p. 104). Tour à tour, le square se superpose à la cour de la ferme puis à celle de l'école du narrateur. Outre la relative similitude géométrique des lieux, la violence lie les trois épisodes. Le moment de liesse sur la place se termine par une altercation entre gitans et policiers ; la cour de la ferme est le théâtre d'un dépeçage de lapin ; enfin la cour d'école renvoie à une violente bagarre dont le récit amène le lecteur à reconsidérer l'attraction que la foule shanghaienne exerce sur le narrateur :

Il est resté ainsi, coincé les quatre fers en l'air, pendant que je le cognais, pendant qu'il souriait sous mes coups, que la classe faisait cercle autour de nous, et criait, et m'encourageait à casser la gueule de ce sale pédé, et que le professeur demeurait sur son estrade, impassible, à bourrer sa pipe. Je crois que mon amour de la foule me vient de ce jour où je me suis enfin senti accepté, où je n'étais plus l'enfant fragile, mais un enfant comme les autres, qui déversait sa rage sur un plus faible que lui. J'aime la foule bruyante, serrée. J'aime la populace. J'aime l'odeur de la poudre. J'aime la couleur du sang. J'aime ce plus beau souvenir d'enfance. (BA, p. 108)

Cet attrait pour la foule marque de son empreinte la description de Shanghai. Avec *Béton armé*, la foule – ou plutôt les foules « en procession », « semi-ouvertes », « radiocentriques », « chatoyantes », « flux de chairs et de choses » (BA, p. 15) – entre dans l'écriture rahmysienne. Le premier chapitre prend une valeur programmatique, car il exhibe un processus structurant dans la représentation de l'urbanité : un mouvement d'aller-retour du particulier au général. Dans ce chapitre, la foule est d'abord assimilée à un individu, puis cet individu devient synecdoque de l'humanité, voire même de la « vie » (BA, p. 18). Le regard du narrateur est attiré par les flux d'individus et de véhicules, puis s'arrête sur une scène particulière. Toute son attention est tout à coup captivée par une femme qui accouche en pleine rue, perçue à distance, à travers des « filtres » de bruits, d'odeurs, de lumière : « Le gyrophare d'un camion-benne passe sur elle. Elle clignote comme un hologramme. » (BA, p. 17). C'est par l'isolement de cette figure, qui le *fait naître*, que le narrateur se confond avec le peuple qu'il tentait de décrire jusque-là :

La foule n'existe plus. Les masques tombent. C'est maintenant la vie incarnée, à cet instant et en ce lieu précis, qui explose devant moi, pour moi, et qui m'éveille, et qui m'enfonce la tête entre les cuisses de cette femme, à l'intérieur de son ventre où se

concentre toute la chaleur de son corps, et qui me fait naître à six heures du soir, là, dans cette rue, dans la peau de tous les individus seuls au monde, de tous ces pauvres types, de toutes ces pauvres filles crevant de faim et de désir. (BA, pp. 17-18)

Mais cet isolement est fécond, car il permet de dépasser la fraternité entre les souffrants propre aux premiers textes de l'auteur. En effet, une seule occurrence renvoie à l'humanité ; la femme incarne *tous ces pauvres types* et *toutes ces pauvres filles crevant de faim et de désir* ; par-là, c'est une fraternité large et englobante qui est instaurée. En cela, cet extrait développe encore l'*incipit* de *Corps au miroir*⁷⁰. L'expression de l'unicité de l'humanité tient notamment à une méfiance de l'auteur face à la question identitaire, comme il l'affirme dans son discours pour le prix Michel-Dentan :

Je ne m'y [à Shanghai] suis jamais senti Occidental ou Suisse, mais partagé entre l'évidence d'une étrangeté radicale et celle d'une stupéfiante proximité. J'ai respiré l'air plus libre de la mégapole qui imbrique, tresse, mélange, affronte, désunit les êtres humains selon un plan anarchique, mais cohérent. Livré à une telle démesure, restitué à l'humanité, j'ai vu se rencontrer, enfin, se reconnaître et s'accueillir l'espace mental de la littérature et l'infini urbain.⁷¹

Contrairement à *Un barbare en Asie* qui se propose de saisir les choses dans leur essence et donc dans une atemporalité factice, *Béton armé* s'inscrit dans l'actualité, à laquelle il ajoute une dimension empathique, en se servant de scènes urbaines comme révélateur. La violence de la ville est dévoilée par les nombreuses morts et les nombreux accidents qui touchent, au hasard, semble-t-il, les personnes observées – ou plus exactement, c'est parce qu'elles sont accidentées qu'elles attirent le regard du narrateur. On assiste à une extraordinaire attention aux choses et aux mots puisque c'est par l'écriture que « tout le banal fleurit sur un morceau d'asphalte » (BA, p. 73). Ces accidents si fréquents sont insignifiants pour les autres témoins : « Elle [une femme] tiendra un enfant par la main, ou un vieillard, quelque chose de vivant et de fragile qu'elle caressera d'un geste machinal avant d'être heurtée par un van. Elle mourra ou ce sera l'enfant, ou le vieux qu'on roulera sur le côté. Un drap sera posé sur sa figure. Une même concierge traînera son balai de sa cour à la rue, elle s'arrêtera à quelques mètres de la forme allongée, elle gueulera quelque chose avant de retourner nourrir ses oiseaux. » (BA, p. 19). État de fait (dont le pathétique est ici amplifié par le futur d'accélération et par l'interchangeabilité des éléments), cette apathie généralisée fait écho à la posture adoptée par les autres écrivains habitant la résidence. En effet, après les morts brutales et accidentelles de

⁷⁰ Pour rappel, le voici : « Je n'ai pas d'autre ambition que celle de témoigner : non pas dire la vérité, mais nommer ce qui me rend l'égal des autres. », in Ph. Rahmy, *Corps au miroir*, Cannes & Clairan, éd. Encre et lumière, 2013, p. 13.

⁷¹ Ph. Rahmy, discours pour le prix Michel-Dentan, *op.cit.*

la rue, sont abordées celles dues à la Révolution Culturelle. Ce sujet est tabou dans le cercle de la résidence d'écrivain, alors que pour le narrateur le fait de le traiter fait partie des devoirs de la littérature :

J'enfonce le clou : « L'Allemagne, la Chine, deux histoires aux chapitres superposables. Désigner un groupe cible, les Juifs chez nous, les intellectuels chez vous ; s'acharner ; bain de sang collectif, extase meurtrière, puis culpabilité de masse. Les générations suivantes tournent la page. Aujourd'hui, l'Allemagne et la Chine tirent l'économie mondiale... Les États prospères ont massacré leur population... Tout ce sang se voit-il dans votre littérature ? » (BA, p. 160)

Ardu pour un Occidental, le devoir de mémoire et sa mise en pratique semblent impossibles en Chine. Faire-valoir exotique, l'auteur invité ne doit pas questionner l'apolitisation de la littérature chinoise. La mise en scène politique de la résidence est soulignée : « À nouveau, elle me prend en photo. Depuis peu, les sociétés chinoises louent des Occidentaux. On ne leur demande rien. On les installe bien en vue pour faire bonne impression. Je suis l'homme blanc en vitrine. » (BA, pp. 139-140). La réflexion sur la responsabilité des survivants est exclue là où l'apparat social et la politique dominant, au grand dam du narrateur.

La richesse de *Béton armé* et sa particularité résident dans les liens que l'auteur établit par glissements entre la ville, l'Histoire et les éléments autobiographiques. Ses observations de l'espace urbain ne laissent place ni à l'exotisme ni à la généralisation. Sa découverte est singulière parce qu'elle repose sur une approche littéraire et qu'elle est indissociable d'une condition physique qui pousse à l'empathie : « Je serai donc mon propre interprète, ou plutôt, ma maladie me servira d'espéranto. Tous les hommes sont malades. La douleur est une langue commune. Chaque rage de dents chaque mal aux pieds, chaque souffrance fait écho à la douleur de naître. » (BA, p. 31). Grâce au voyage qui fait éclater l'univers de la chambre, les barrières imposées par la maladie tremblent. La vision du monde extérieur, tributaire uniquement des livres, est bouleversée par l'expérience et le déplacement physique. L'observation de la ville et de la foule est rendue possible par une position de retrait – l'usage de la liste pour décrire la rue en est un signe, car elle suppose un observateur immobile décrivant ce qui se passe sous ses yeux à l'image du Perec de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1982) – cette approche ne vise cependant pas l'objectivité, car la ville atteint le narrateur dans son intimité. Ses souvenirs de jeunesse sont *in fine* placés au cœur du voyage, puisque le récit se clôt sur la prise de conscience de la quête qui sous-tendait tant ses observations que ses réminiscences : l'acceptation de la mort de son meilleur ami, des années

auparavant. Le devoir qui incombe alors au survivant réside non pas dans l'universel, mais dans l'intime :

Ami, frère, je t'ai cherché sans relâche. J'ai scruté des milliers de visages. Ils ressemblaient tous à mon dessin. J'ai traversé la ville maigre et froide, allongée, emplie de cris et noyée de brouillard. J'ai respecté le serment que j'ai fait sur ta tombe du pied du Jura, au fin fond de l'enfance, celui de ne jamais t'abandonner. J'ai tenu parole. Ce visage aux cheveux noirs ne m'a pas quitté. Est-il celui d'un ange, d'un démon est-il l'image de ma muse ou de ma folie ? Je le dépose à tes pieds. Je le déchire aux quatre coins de Shanghai. Je le répands aux carrefours comme on disperse des cendres, comme j'ai produit et reproduit, la nuit de ta mort, l'anathème que j'ai jeté sur le monde indifférent et sur la vie impuissante. Mon voyage prend fin et le tien commence, ami, frère, une ascension au milieu des étoiles. Je te rends ta liberté. Je rentre chez moi parmi les vivants. (BA, p. 203)

Promesse de vie qui sera au cœur de *Monarques*.

II.I.II. MONARQUES : PARIS ET TEL-AVIV, VILLES PALIMPSESTES

Dans *Monarques* (2017) paru aux éditions de La Table Ronde, Philippe Rahmy tresse deux fils narratifs sans lien *a priori* : l'un à partir des informations historiques réunies par l'auteur sur l'assassinat d'un dignitaire nazi perpétré par Hirsch Feivel Grynszpan, dit Herschel, en 1938 à Paris, et, l'autre, à partir de la jeunesse du narrateur dans une ferme du Plateau vaudois, marquée par la mort de son meilleur ami⁷² et celle de son père. Ces deux histoires convergent à Paris où le narrateur part faire de brèves études, mais sont surtout réunies par un désir d'écriture : « Vient le jour où l'enfance prend fin. Cela fait longtemps qu'Herschel Grynszpan m'accompagne. Le projet d'écrire son histoire est né à la mort de mon père. » (M, p. 11). Voilà l'ouverture de *Monarques*. Un réseau d'échos entre mémoire personnelle et mémoire historique se met d'emblée en place, la ville servant de caisse de résonance à ce processus. Celle-ci est traitée en ville-palimpseste, pour reprendre une image largement répandue pour « représenter sinon penser les phénomènes humains, et avant tout la mémoire, comme une série de strates superposées, alliant succession historique et simultanéité, passé et présent, oubli et souvenir »⁷³. Concevoir une ville sous cette forme permet de mettre en lien l'espace urbain et

⁷² Alors que sa mort est évoquée à la fin de *Béton armé*, l'enterrement du meilleur ami est raconté au troisième chapitre de *Monarques*. *Monarques* reprend en cela le fil de *Béton armé*, un des nombreux points de liaison entre les deux récits.

⁷³ « Présentation » in U. Bähler et P. Fröhlicher, P. Labarthe et C. Vogel (éds.), *Figurations de la ville-palimpseste*, Tübingen, Narr-Verlag, 2012, p. 7.

son évolution architecturale « au service de la construction de parcours identitaires et esthétiques précis qui s’y voient ainsi indissociablement liés »⁷⁴. C’est aussi une manière de mettre en scène une intrication de temporalités que Rahmy organise dans la discontinuité. Les chapitres se succèdent et – à l’image de *Béton armé* où s’alternaient souvenirs et exploration de Shanghai – l’on passe du Paris des années 1930 à celui des études parisiennes de Rahmy dans les années 1980, de la jeunesse du narrateur sur le Plateau romand à la découverte de Tel-Aviv par le narrateur adulte en 2016⁷⁵.

Israël est un pays à l’histoire complexe où l’appartenance religieuse, la question de la frontière et de l’héritage imprègnent le quotidien. Dans *Monarques*, Tel-Aviv assume la dimension de palimpseste propre au pays et en devient une synecdoque. Ainsi, la ville est « définie par un mur⁷⁶ », qui régit une séparation stricte entre espace israélien et espace palestinien. Mais elle représente pour le narrateur – juif par la famille de sa mère, musulman par celle de son père – le lieu où la barrière entre le monde des vivants et celui des morts disparaît : « J’entre vivant dans le royaume des morts qui m’accompagnent, qui avancent à reculons en me tenant par la main et qui me guident vers Herschel Grynszpan. Me suis-je jamais senti juif avant de m’être assis à l’ombre des arbres du boulevard de Rothschild, d’avoir senti mes forces me quitter pour une vie plus réelle, car enracinée dans l’histoire collective ? » (*M*, p. 88). L’enquête historique permet une réévaluation, pour le narrateur, de son rapport à la vie.

Dans la foulée de la ou plutôt des enquêtes du narrateur, ces deux mondes s’entremêlent ; tant dans ses réflexions que dans la structure du récit. Ainsi, Tel-Aviv devient palimpseste par l’écriture. Le quarantième chapitre exhibe particulièrement bien cet enchevêtrement. Après la mention des clichés pris au moment de l’arrestation de Herschel, le narrateur explique l’origine de sa « tendresse »⁷⁷ pour Israël – on apprend qu’elle tient à l’histoire familiale. Alors que sa grand-mère maternelle se coupe des liens familiaux en se convertissant au christianisme au moment de son mariage, la grand-tante du narrateur, Charlotte Wolff, ne renie pas sa judéité. À la suite d’une attaque contre la première synagogue d’Heilbronn, sa ville natale, en 1938, sa famille la convainc d’émigrer en Israël pour s’y installer et y monter un commerce. La transmission de ces épisodes familiaux par la mère du narrateur est réservée à un lieu et un temps précis : celui de la lessive dans la buanderie de la maison. Ce lieu, où le linge sale est

⁷⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁷⁵ L’évocation de la campagne présidentielle de Donald Trump au moment du décollage permet de dater le voyage à Tel-Aviv aussi précisément.

⁷⁶ Ph. Rahmy, *Monarques*, Paris, éd. de La Table Ronde, coll. « Vermillon », 2017, p. 54.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 167.

réuni, brassé puis lavé, figure le partage des secrets du passé familial ; il est le seul endroit où les tabous – les origines juives et leur rejet – peuvent être discutés. Ce passage du livre est caractérisé par un ton autoréflexif marqué : le narrateur ne peut pas être seulement le musulman qui s'adresse (métaphoriquement) au juif ; ils partagent un héritage. Il doit « ouvrir la matriochka de ces récits emboîtés pour les poser à plat. Répliques l'une de l'autre, grande Histoire et petites histoires, elles affichent toutes le même sourire figé. Le même masque mortuaire. » (*M*, p. 138).

Tel-Aviv, même si elle est révélatrice des origines juives du narrateur, est avant tout « métaphore de l'humanité »⁷⁸ et vient ébranler la représentation identitaire habituelle :

Oui, je suis en Terre promise, oui, j'ai choisi mon camp, ou, plutôt, je m'en tiens à mon intuition. Il n'y a pas de Terre promise. Je répète le nom d'un jeune homme, Herschel Grynszpan, et celui d'un espace, Israël-Palestine, je suis perdu, je suis heureux, libre devant vous, mes ancêtres, vous, mes terres calcinées de Moyenne-Égypte, vous, mes nombreuses origines, nourries par les départs, les retours, les accueils, mes origines diaphanes et interchangeables, je prolonge votre vagabondage. (*M*, p. 120)

Après avoir affirmé sa judéité au contact de Tel-Aviv, déclarer que ses origines sont *diaphanes et interchangeables* peut paraître contradictoire. Si le narrateur se sent juif, il se sent aussi autre, multiple. À l'image de Tel-Aviv, ses origines forment un palimpseste. *Monarques* n'est donc pas qu'une quête de la judéité, mais propose, par ses nombreuses superpositions, une ouverture dépassant la question identitaire. Les mondes juif et musulman se mêlent, les temporalités se répondent, ainsi que les géographies. Un lieu en appelle un autre, comme si chaque élément – objet ou événement – était à même de conduire ailleurs :

J'ignore comment ces deux silences se répondent, ces deux royaumes complémentaires, quête biographique et quête littéraire, monde musulman et monde juif, s'ils s'ignorent au fond de moi, ou s'ils ont même conscience l'un de l'autre. Peu importe. Herschel me hante, comme me hante mon père, comme l'histoire des Juifs et des musulmans ne cesse de s'écrire, mêlant les voix des morts à celles des vivants. (*M*, pp. 106-107)

Deux enquêtes constituent le récit : celle sur Herschel et celle sur l'antériorité familiale⁷⁹. Il est significatif de dire que dans ce récit, le nom de l'auteur apparaît – contrairement à *Béton armé* – et que, lors d'une rencontre organisée à Morges à l'automne 2017, Philippe Rahmy a confirmé que son récit retrace l'histoire de sa propre famille. Le narrateur et l'auteur se confondent

⁷⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁹ Composante qui rapproche *Monarques* du *récit de filiation*, étiquette proposée par Dominique Viart notamment dans son article « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *Études française*, vol. 45, n° 3, 2009, pp. 95-112.

donc et lorsque nous utiliserons *narrateur* dans la suite de l'analyse, cela peut aussi s'étendre à l'*auteur* puisque nous sommes dans le registre de l'autobiographique.

Herschel (appelé ainsi par ses parents ; c'est le nom affectueux que choisit d'utiliser Rahmy) Grynszpan est un jeune juif qui a fui l'Allemagne nazie en 1936 pour se réfugier à Paris, chez son oncle. Lorsqu'il apprend, par une lettre de sa sœur, que sa famille a été déportée dans un camp de concentration, Herschel réagit en assassinant Ernst vom Rath, le troisième secrétaire de l'ambassade d'Allemagne et son amant, par ailleurs. Cet attentat est utilisé par Hitler comme prétexte pour lancer des opérations de grande envergure contre les juifs, qui aboutiront aux événements de la Nuit de Cristal. À nouveau, la problématique du devoir de mémoire est soulignée par l'auteur. Obsédé par le destin du jeune homme qu'il évoque, Philippe Rahmy a mené une enquête afin de comprendre les motivations de Herschel – on retrouve d'ailleurs en annexe du récit la reproduction de documents d'archives et un court texte où l'auteur fait la liste de ses sources. Il s'agit dès lors pour Rahmy de trouver une forme pour restituer ces faits historiques. La réussite de cette entreprise passe par l'écriture des moments de doutes que cette recherche génère : le livre qu'il cherche à écrire est celui que l'on a sous les yeux.

C'est le voyage, à nouveau, qui est présenté comme le déclencheur de l'écriture : Rahmy décide de se rendre en Israël, accomplissant ainsi le trajet vers la Terre promise que Herschel n'a pu effectuer. Le récit familial, quant à lui, remonte à la rencontre des grands-parents paternels du narrateur. Ali se rend en Suisse chercher des vaches de race suffisamment robuste pour supporter le climat égyptien. À Genève, il rencontrera Yvonne. Là encore, un voyage est raconté : la traversée en bateau de Marseille à Alexandrie, qui se termine par un trajet en carriole à Minieh – ville d'origine d'Ali. Un mystère entoure cependant la mort du grand-père. En effet, à peine un an après leur arrivée, Ali est assassiné et son corps est retrouvé avec « le mot "traître" gravé sur sa poitrine à coups de couteau » (*M*, p. 128), alors que la guerre de 1914 éclate. Les raisons de cet assassinat sont inconnues – difficile d'imaginer un homme pratiquant un islam tolérant et dont le nom (Rahmy) signifie, selon la traduction du narrateur, « miséricordieux » en arabe, mourir de manière si brutale. S'ensuit la fuite d'Yvonne qui confie son enfant – Adly, le père du narrateur – à ses parents, pour s'installer seule à Paris⁸⁰. Cette histoire permet d'évoquer les origines musulmanes du narrateur et l'on peut interpréter la fuite d'Yvonne comme un écho au récit de la fuite d'Égypte dans l'Ancien Testament, ce qui renvoie à ses origines juives. Néanmoins, le père devenu orphelin ne parlera de ses parents qu'à de

⁸⁰ La venue de la grand-mère ajoute une couche temporelle et personnelle à la ville parisienne, bien que cet événement ne soit pas développé dans le récit.

rare occasions, ce qui entoure ces figures familiales de nombreux non-dits : défaut de transmission caractéristique du récit de filiation⁸¹.

À ce couple, fait en quelque sorte suite celui des parents du narrateur, Adly et Roswitha. Même s'ils se rencontrent à Stuttgart, leur histoire s'inscrit dans une autre zone géographique, celle de la campagne vaudoise. Les épisodes racontés dévoilent le rapport familial à la religion. Adly, pratiquant (comme son père avant lui) un islam tolérant dans la ligne du réformateur progressiste Mohamed Abduh, insiste sur la notion de miséricorde dans la religion musulmane⁸². Il a épousé Roswitha, une luthérienne dont la mère juive s'est convertie pour son mari, un médecin allemand connu pour ses liens avec le parti nazi. Enfant, le narrateur se tourne vers les dieux égyptiens, en référence à ses origines, mais également à cause de leur caractère hybride et fantastique de « bestioles emplumées »⁸³. Il a grandi dans un milieu où les confessions s'entremêlent, et c'est doté de ce regard singulier qu'il se rend en Israël enquêter sur Herschel. Comble du paradoxe, alors qu'il part sur les traces de l'Histoire juive et de sa propre judéité, c'est en arrivant à l'aéroport Ben Gourion de Tel-Aviv que la consonance arabe de son nom le frappe pour la première fois : « C'est alors que je me suis senti Arabe. À cet instant, dans cet aéroport, face à ce poste-frontière, j'incarnais l'ennemi. » (*M*, p. 109). Le récit met ainsi au jour un réseau de correspondances entre les lieux, les époques et les confessions.

Mais *Monarques* élargit et dépasse la notion de filiation en mettant en lien le narrateur et la figure historique de Herschel Grynszpan. Le narrateur se découvre des points communs avec le jeune Herschel : ils vivent tous les deux un moment charnière de leur vie, la fin de l'enfance, qui s'accomplit dans la mort – l'assassinat d'Ernst vom Rath pour Herschel, la mort du père pour Rahmy. Mais alors que les circonstances politiques dans lesquelles vit Herschel le contraignent à tuer et réduisent ses mouvements, celles où évolue le narrateur lui permettent le voyage et en cela l'écriture du récit. Malgré ces différences, le narrateur fait se répondre les deux contextes politiques :

Herschel, je te serre dans mes bras. Ici, dans ma chambre de l'hôtel Diaghilev, rue Maze, je respire l'air de ta mansarde parisienne. Je recrée ton monde en subissant le mien. Déchéance de la nationalité ; suppression du mot Shoah dans les manuels scolaires ; bienfaits de la colonisation. Les salauds ! Ils arrachent le passé au présent. Demain, ils combleront les vides. Peine de mort pour les terroristes, mais aussi pour les justes qui se dresseront encore face à l'État. (*M*, p. 77)

⁸¹ D. Viart, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *op.cit.*, p. 97.

⁸² Ph. Rahmy, *Monarques*, *op.cit.*, p. 105.

⁸³ *Ibid.*, p. 28.

Par ailleurs, Herschel est soumis à l'autorité de son oncle qui refuse de continuer à l'héberger tant que sa présence sur le territoire ne sera pas régularisée. Sa seule figure masculine de référence est donc autoritaire, alors que celle du narrateur, elle, est conciliante. Par son geste, Herschel « sauve » son père – il n'a agi « ni par haine, ni par vengeance, mais par amour pour [son] père et pour [son] peuple » (*M*, p. 15). Quant au narrateur, l'écriture lui permet de rendre hommage au sien et de sonder la part de mystère qui l'entoure. Celle-ci se manifeste particulièrement dans les scènes traitant de son agonie, où le narrateur fait une suite de comparaisons soulignant le caractère multiple de ses origines : il est à la fois un juif (« le pauvre Juif de Henner »), un Christ (« le Christ en gloire du Greco »), et un colonialiste (« Lawrence d'Arabie »⁸⁴) (*M*, p. 42). Et lorsque sa maladie s'aggrave, l'aspect de sa peau est comparé trivialement à un « jambon sous cellophane » (*M*, p. 60), aliment interdit pour un musulman, d'où une charge blasphématoire de l'expression. Le narrateur fait donc de son père tout sauf un arabe musulman.

Mais, la figure du père est aussi dotée de « pouvoirs surnaturels » (*M*, p. 64), et son souffle est comparé à un langage, produit par une voix antithétique, à la fois aiguë et grave, « une litanie » faite de « hoquets » et « d'inflexions bestiales » (*M*, p. 64). Cette langue remonte aux origines de l'humanité, par-delà les ethnies et les nations. Elle est anthropogonique : « Il feule, gronde, son français s'effrite, se décolle par plaques comme le crépi d'un vieux mur, libère des consonances arabes, pharaoniques, minérales. Sa voix descend encore, plonge vers l'origine. Une modulation, un murmure de caverne ; il parle la langue des grands singes, des arbres et du soleil. » (*M*, pp. 64-65). D'ailleurs, le souffle agonique du père semble révéler ses secrets les plus intimes, ceux qui n'ont pas été partagés jusque-là ; le silence qu'il gardait de son vivant est brisé avec sa mort, puisque « la bouche ouverte du cadavre [du] père continue à murmurer des phrases que [le narrateur est] le seul à entendre » (*M*, p. 105). À nouveau, le monde des vivants et celui des morts communiquent, mais ces échanges ne sont pas suffisants et le défaut de transmission subsiste : « Aujourd'hui plus que jamais, je regrette qu'il ne soit plus là pour m'éclairer, m'aider à trouver les mots justes, ces mots que personne ne trouve ou n'ose prononcer. Alors, j'invoque ce musulman humaniste : comment, père, faire obstacle à la haine ? » (*M*, p. 105). On peut mettre en évidence ici, deux éléments caractéristiques, selon Viart, de la littérature contemporaine. Le premier, qui touche le récit de filiation, est la volonté de questionner l'histoire du XX^e siècle et plus particulièrement celle de l'Holocauste⁸⁵. Le

⁸⁴ Personnalité elle-même hybride, puisqu'il s'agit d'un anglais, blanc, devenu chef des révoltes arabes.

⁸⁵ D. Viart, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *op.cit.*, p. 102.

deuxième réside dans les acquis des sciences sociales⁸⁶, effectifs ici, car la mort est garante de la mémoire en tant qu'elle permet l'avènement de l'Histoire. Les morts qui ont marqué la vie du narrateur l'incitent à témoigner. La mort du père déclenche une introspection qui révèle la culpabilité du survivant :

Avec le deuil de mon père, j'ai fait celui de l'Égypte. La terre pharaonique laissait place à la littérature. J'ai délaissé Champollion pour le *Petit Traité de poésie française* de Théodore de Banville. [...] J'écrivais encore et toujours le même poème, jusqu'à ressentir au fond de moi les capacités du langage, qui rendaient dérisoire ce que je voulais exprimer. Ce sentiment d'impuissance, d'indignité, je l'ai cultivé. Il traduisait ce que j'avais de plus sincère. J'étais indigne de vivre, moi si fragile, qui avais démenti les plus sombres prédictions de la médecine, alors que ni mon meilleur ami, ni mon père, n'avaient eu la chance d'arpenter leur chemin jusqu'au bout. Je bouillonnais, maudissais terre et ciel, Dieu et le diable. Il était prévu que je périsse rapidement, esquisse d'individu voué à faire un ou deux tours de piste, avant de retourner dans le grand rien. Inexplicablement, la jeune pousse avait pris racine. Au nom de quelle inversion des lois de la nature ? Mes textes voulaient rétablir l'équilibre. Ils prolongeaient l'agonie de cet ami, de ce père, de l'amour vaincu par la mort. Ils étiraient l'espace et le temps, pour faire éclore un lieu et quelques heures, quelques journées qui n'avaient pas existé, mais qui, utilisant la parole comme levier, ébranlaient une masse énorme, déverrouillaient l'impossible. J'inventais des histoires fragmentaires, qui prenaient fin avant le terme réel des existences dont je refusais la disparition. (M, pp. 82-83)

Chez Rahmy, la honte⁸⁷ de survivre vient principalement de la maladie, ce qui décuple le sentiment d'injustice face à la mort. C'est pourquoi le narrateur de *Monarques* se tourne vers l'écriture, unique moyen de « traduire le silence qui survit à la disparition des corps » (M, p. 105) et, en même temps, infiniment plus vaste que l'histoire personnelle qu'elle raconte. La recherche du langage se substitue au rêve de devenir égyptologue et devient la nouvelle quête du narrateur.

La mort du père est doublement liée à Herschel, car à la suite de son décès, le narrateur arrête ses études d'archéologie à Paris et est engagé au café-restaurant « Le Conti ». C'est à la terrasse de ce même bar qu'il aperçoit l'inscription « Herschel » sur un camion de déménagement, alors qu'il vient de lire dans *Le Parisien* un article portant sur le personnage homonyme : « Je reposais le journal, le reprenais. Le monde s'arrêtait, se remettait en marche. La vie m'envoyait un signe. J'étais incapable de le déchiffrer. Mais je n'ai cessé d'interroger ce nom surgi de nulle part, Herschel, d'examiner les faits, de les recouper, tant ceux qui venaient de se dérouler rue

⁸⁶ D. Viart, « Historicité de la littérature », *op.cit.*, p. 117.

⁸⁷ Notons que selon Viart, la honte est constitutive du récit de filiation, voir « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *op.cit.*, p. 105.

Grégoire-de-Tours, que ceux advenus à Paris en 1938.» (*M.*, pp. 102-103). Cet épisode autobiographique à forte valeur symbolique transforme Paris en une ville-palimpseste, au même titre que Tel-Aviv. Paris devient l'espace où la jeunesse du narrateur et celle de Herschel se rejoignent, soudées par cet événement, fruit du hasard. C'est aussi le lieu où un meurtre est perpétré : Herschel y tue Vom Rath, le narrateur un Russe rencontré au Conti. Ce dernier, qui a tenté de le violer, a été laissé pour mort après un violent coup de bouteille⁸⁸. Après la culpabilité des origines et celle du survivant, la culpabilité liée au meurtre est un nouvel élément qui sous-tend le récit et en unifie le contenu :

Hormis mes séjours en Égypte et en Israël, plusieurs voyages ont précédé l'écriture de ce livre. J'ai progressé à la manière d'un patineur qui déplace son poids sur une jambe, puis sur une autre, semblant sur le point d'effectuer un virage à quarante-cinq degrés à chacune de ses relances, voire de tomber, mais qui, de déséquilibre en déséquilibre, va vers l'avant. [...] Dans un train en Allemagne ou dans un bus traversant les forêts de l'est de la France, durant mes nombreux déplacements, j'ai griffonné des notes à la volée sans répondre à la seule question qui m'importait et qui a longtemps conditionné la possibilité du présent récit : en dépit du bien-fondé de ses motivations, un meurtrier ne peut-il jamais être considéré comme innocent ? (*M.*, pp. 112-113)

L'interprétation du geste de Herschel par Rahmy est conforme à ses convictions. Selon Rahmy, Herschel n'a pas tué vom Rath pour se venger de lui. Il a commis un meurtre d'*amour*, non par passion, mais au nom de l'amour que Herschel portait à sa famille et à son peuple. Cette interprétation subjective d'un fait historique objectivement documenté a des enjeux politiques qui tiennent à cœur au narrateur : au-delà du devoir de mémoire, la question de la légitimité du meurtre politique est soulevée, non sans lien avec la situation actuelle. Rahmy inscrit du reste le meurtre de Herschel dans la lignée du meurtre de sang commis par les pères de la démocratie – « Peu importe la raison, peu importe la manière. Les Athéniens honorèrent ces meurtriers comme les pères de la démocratie. » (*M.*, p. 115). Se pose alors la question de la dérive politique – déjà présente, nous le verrons, dans *Allegra* –, et plus particulièrement celle de la violence perpétrée au nom d'un idéal, quel qu'il soit. Le présent du narrateur – le moment de l'énonciation se situe en 2016 – renvoie l'attentat de Herschel aux attentats survenus à Paris fin 2015. Cet effet de miroir est une mise en perspective de la violence contemporaine. Le feuilleté de temporalités de Paris permet de telles mises en relation ; la ville est à la fois intimement liée au passé et au présent du narrateur, tout en étant un lieu charnière de l'Histoire européenne du XX^e siècle. Dans son article « Écriture palimpsestique de la ville chez Assia Djébar et Leïla Sebbar », Sabine Narr explique que « les différentes couches de l'histoire de la

⁸⁸ Le lecteur, comme le narrateur, ignore si l'individu a survécu ou non.

ville sont comme un système de signes permettant une lecture de la ville »⁸⁹. Chez Rahmy, ces couches font surgir un système de signes ouvrant à la compréhension de l'histoire de Herschel et du passé du narrateur, et mettent en relation l'Histoire et l'autobiographie. D'où un double mouvement dans le temps, tourné à la fois vers le passé et le présent pour chercher des correspondances. Le narrateur agit, lui-même, « comme un enfant qui jouerait au Memory, retournant une à une des cartes éparpillées pour isoler les paires identiques, [il] cherche des ressemblances entre le passé et le présent. » (*M*, p. 44).

En cela, le mouvement de décentrement observé jusqu'ici dans l'œuvre rahmysienne se prolonge dans *Monarques*. À la restitution historique s'articulent des traces autobiographiques – les *petits tas de linge sale*⁹⁰ –, et ces éléments morcelés sont assemblés dans un récit autoréflexif. L'auteur ordonne le tout en respectant une certaine discontinuité, par laquelle la réflexion dépasse l'(auto)biographique et la restitution historique pour devenir actuelle. L'espace urbain et l'espace du texte apparaissent alors comme « un système où des opérations contradictoires s'organisent pour donner sens et valeur à des aspirations tant collectives qu'individuelles »⁹¹. Le récit reconstitue donc une généalogie en écho à l'Histoire qui résonne jusque dans l'acte contemporain d'écriture.

II.II. ALLEGRA : LE ROMAN POUR SORTIR DE SOI

Avec *Allegra* (2016), Philippe Rahmy sort de l'autofiction. Publié, comme les deux ouvrages précédemment abordés, aux éditions de La Table Ronde, ce premier roman a été récompensé par le prix Eugène-Rambert 2016 et par le Prix suisse de littérature 2017. Récit à la première personne, il relate la précarité fulgurante d'un jeune trader pourtant promis à une brillante carrière. Le monde de la finance y est présenté comme la cause de sa faillite sociale, et plus généralement de l'absence de relation constructive entre les individus ; c'est un monde où rien n'est acquis, et où le risque de perdre ce que l'on a gagné est constamment rappelé. L'ascension sociale du protagoniste est précaire et sa chute implacable. En cela, Abel est comparé par

⁸⁹ S. Narr, « Écriture palimpsestique de la ville chez Assia Djebar et Leïla Sebbar », in U. Bähler et P. Fröhlicher, *Figurations de la ville-palimpseste*, Tübingen, Narr-Verlag, 2012, p. 108.

⁹⁰ Nous faisons référence ici à une expression utilisée par Philippe Rahmy lors d'une table ronde sur la thématique des « Mémoires de nos pères » pendant la manifestation « Livres sur les quais » à Morges, le 01.09.2017

⁹¹ « Présentation » in U. Bähler et *al.*, *op.cit.*, p. 8.

l'auteur à un Rastignac contemporain, Rahmy se montrant proche de Balzac, lui qui affirme s'inscrire dans la filiation du roman réaliste afin de *faire résonner son époque*⁹². Le milieu de la finance a aussi été abordé par Rahmy dans un court texte intitulé « Le roi est vulnérable », paru sur la plateforme Diacritik en février 2017. Les mathématiciens y sont les acteurs potentiels d'une révolution sociale : « Ils et elles sont les petites mains qui élaborent les algorithmes mathématiques de la finance à haute fréquence, mais aussi les plates-formes [sic.] informatiques dédiées aux marchés financiers, bourses officielles et bourses opaques confondues. La finance, citadelle de notre temps, est bâtie par des gens extrêmement doués, mais qui, contrairement à hier, détiennent également la clé de la herse et celle du trésor »⁹³.

Dans le roman, Abel, mathématicien doué, conçoit un algorithme pour une banque islamique. Tant qu'il réussit, il est le petit protégé de Firouz qui l'appelle « fils » ; mais dès que ses problèmes familiaux empiètent sur la qualité de son travail, il est licencié. À l'image de l'univers financier dysfonctionnel, la cellule familiale éclate. Le couple d'Abel et Lizzie est gangréné par les silences et se dégrade peu de temps après la naissance de leur premier enfant, Allegra. La narration épouse alors l'errance du personnage principal à travers la ville⁹⁴, dans une succession de visions mélangeant les images de son passé : souvenirs de bonheur et d'échecs. Londres, cadre du roman, apparaît d'abord dans sa mixité culturelle comme un lieu où « se sentir seul [...] est impossible » (A, p. 15). Elle offre une alternative hors des crises conjugales et nourrit l'espoir du narrateur qui souhaite, jusqu'au bout, sauver son couple : « Je sais que mes yeux voient ce qu'ils ont envie de voir, mais je ne peux m'empêcher de faire confiance à la ville, de lire ses signes, de chercher une empreinte discrète qui ne serait pas celle de l'épreuve que nous traversons, mais, à nouveau, la promesse de jours heureux. » (A, p. 20). Le semblant de réconfort est de courte durée à cause de Lizzie, qui est toujours « en toile de fond de la ville »⁹⁵. Mais Londres déclenche aussi des angoisses chez Abel. Les trajets en métro sont propices aux divagations et aux ressassements, tandis que l'atmosphère lourde de la canicule se fait de plus en plus oppressante. Loin de l'échappatoire qu'elle aurait pu être, Londres

⁹² Ph. Rahmy in M. Grosjean, « Avec “Allegra”, Philippe Rahmy lâche une (jolie) bombe », *24 heures*, 30.01.2016.

⁹³ Ph. Rahmy, « Le roi est vulnérable », *Diacritik*, mis en ligne le 24.02.2017, disponible sur : <https://diacritik.com/2017/02/24/le-roi-est-vulnérable-une-fiction-programmatique-par-philippe-rahmy/>.

Notons également que cette idée constitue le cœur de ses futures *Propositions démocratiques* ; voir Ph. Rahmy, *Propositions démocratiques*, Lausanne, Éditions d'en bas, 2017.

⁹⁴ Errance où le narrateur est « accompagné » de son carton d'affaires de travail – image du trader fraîchement licencié largement rependue au moment de la crise financière de 2008 – mais aussi personnelles, mêlant ainsi l'échec de sa vie professionnelle à celui de sa vie familiale.

⁹⁵ Ph. Rahmy, *Allegra*, Paris, éd. de La Table Ronde, coll. « Vermillon », 2016, p. 22.

devient une cage – l’analogie du narrateur avec le lion mâle du « London Zoo » est filée tout au long du récit, dès l’ouverture. Le procédé narratif adopté est le même que dans *Béton armé* et *Monarques*, à savoir l’alternance de chapitres entre passé et présent. Cependant, les glissements au sein d’un même chapitre sont plus fréquents, ce qui renforce l’impression d’une errance mentale du narrateur⁹⁶.

D’autres problèmes entravent le narrateur. Alcoolique depuis qu’il est enfant, Abel est attiré par le sentiment de puissance que procure le pouvoir de vie ou de mort sur les animaux et même sur les autres individus. Cette tendance se manifeste notamment lors de l’épisode de la partie de chasse, au cours de laquelle une excitation jusqu’alors inconnue s’empare de lui au moment où il prend en joue un autre chasseur.

Abel entretient un rapport ambigu à son identité : il ne sait à quel héritage se rattacher, mais cherche pourtant constamment à se définir par ses origines. Il sent des affinités avec les Arabes, mais ne connaît pas leur culture. Pour pallier ce défaut d’appartenance, il choisit la voie de la radicalité, tout en ayant conscience de la dimension stéréotypée de ce choix – nous y reviendrons. La préparation d’un attentat apparaît alors comme le point de fuite de son errance, tout en semblant lui échapper ; comme le révèle le fait que la première mention de la préparation d’un acte terroriste survient à un stade relativement avancé du récit. Abel semble avoir une faible conscience de ce qu’il fait, de ce qu’il a fait et de ce qu’il doit faire. Cette instabilité le plonge dans un état de folie entretenu par l’alcool et par Firouz qui menace de s’en prendre à sa famille. C’est *in extremis*, juste avant de déclencher la bombe, que le protagoniste se reconnecte à la réalité et qu’il se souvient de la mort de sa fille, comme s’il avait eu besoin d’approcher un point de non-retour pour se retrouver. L’histoire retrouve alors sa cohérence par le déni du deuil, et de nombreux passages sont éclairés par le retournement final : dans le dernier chapitre, Abel prend conscience de la culpabilité qui le ronge et se remémore la scène où il a choisi l’alcool au détriment de sa fille malade, provoquant ainsi son décès.

Allegra est la réécriture d’une nouvelle de Philippe Rahmy, *Loop Road*, écrite lors d’un séjour à Londres et publiée en ligne sur les plateformes nerval.fr et tierslivres.net en 2013. Les éléments principaux du futur roman y figurent déjà : l’ascension sociale difficile puis la chute ; le couple en crise ; l’isolement du protagoniste qui se réfugie dans un hôtel ; la mystérieuse enveloppe

⁹⁶ Le septième chapitre en fournit de bons exemples.

contenant la photographie de l'enfant accompagnée de la coupure de journal annonçant son enterrement... et bien sûr, la ville de Londres. Par rapport au roman, la nouvelle met l'accent sur la relation de couple et la séparation de Lizzie, d'Adly et de leur fille Tamara. Le choix du nom du narrateur, Adly Rahmy, est intéressant, car c'est celui du père de l'auteur. Dans le roman, le narrateur se prénomme Abel, signe d'un pas de plus vers la fiction et d'une certaine prise de distance avec l'autobiographie. Cette transition apparaît plus manifeste, encore, dans un extrait mis en ligne sur les mêmes plateformes par François Bon en 2014, intitulé *Loop Road Reloaded* et présenté comme un fragment du roman alors en cours d'écriture. Ce deuxième état du texte comprend deux ajouts importants. Le premier est la présence du zoo, et par ce biais de celle de l'isotopie de la bête, qui irrigue la totalité du roman ; le second est le questionnement de la généalogie et des origines.

Dès l'ouverture du roman, une certaine parenté apparaît entre Abel et le lion, à qui il compare son état mental. Le zoo est un point de repère dans la ville et dans les divagations du narrateur, parce que sa présence le ramène à la mort de son enfant, bien que ce signe ne soit saisi par Abel qu'à la fin du récit. Dans la suite du texte, il sera à nouveau décrit comme « un animal aux abois » (A, p. 24) qui veut « réveiller le sauvage qui est en [lui] » (A, p. 126). À force d'entendre les animaux du zoo « il devient moins civilisé »⁹⁷.

Abel est non seulement comparé à une bête, mais il est aussi entouré par les animaux. Ayant grandi dans un abattoir, il entretient indubitablement un lien particulier avec eux – comme avec la mort. L'abattoir est pour le narrateur un lieu apaisant où il peut observer la « beauté » des pièces de viande. On retrouve d'ailleurs cette fascination lorsqu'il récupère une carcasse dans sa voiture, passagère insolite, qu'il enterre ensuite avec précaution. En outre, une analogie est faite entre la famille de lions du zoo et celle du narrateur. La mort du lionceau, Simba, fait écho à la mort d'Allegra et Lizzie, qui souffre de dépression *post-partum*, est implicitement rapprochée de la lionne impuissante face à la détresse de son petit : « Quelque part, un animal pousse des cris indéfinissables. La lionne s'immobilise. Une fois, deux fois, trois fois, elle expulse l'air de ses poumons. Simba lève la tête. Il cherche sa mère. Il nous dévisage, puis sa tête retombe. C'est fini. Il est mort. » (A, p. 87). Simba, le personnage du *Roi Lion* (1994) cette fois-ci, est également évoqué à la fin du récit par un ballon le représentant, lâché par une petite fille qui prend Abel par la main, geste symbolique qui l'amène à faire son deuil.

⁹⁷ « Quand on habite près d'un zoo, on change sa façon de voir. À force d'entendre des animaux sauvages, on devient moins civilisé. Plus sincère. Mes pensées grimpent une pente raide, comme ce cheval à bout de forces, incapable de faire un pas de plus. » in Ph. Rahmy, *Allegra, op.cit.*, p. 37.

Le cheval est également omniprésent dans le roman : Abel roule en Mustang (le symbole de la marque représente un cheval au galop), les images du film *Le Cheval de Turin*(2011) – dont le titre renvoie à l'épisode qui aurait rendu fou Nietzsche – lui reviennent incessamment, puis, dans le Stade Olympique, juste avant qu'il ne déclenche la bombe, le narrateur assiste à un spectacle équestre. On retrouve également le cerf, puisque son alcool favori est le Jägermeister dont l'étiquette est à l'effigie de l'animal. Le cerf, également la proie de la partie de chasse, est bel et bien indissociable de l'ivresse, puisque le jeune Abel est déjà ivre lorsqu'il grimpe sur le cadavre de l'animal fraîchement tué⁹⁸.

Qui plus est, chaque personnage est comparé à un animal. La liste est longue : Lizzie lors de la première rencontre a la démarche d'un « bel animal des faubourgs » (A, p. 81) ; le regard du père du narrateur est comme « un regard de lion en cage, de cerf qu'on abat dans la forêt » (A, p. 52) ; Firouz « a planté ses crocs » (A, p. 31)⁹⁹. Eva, qui a une cicatrice de bec-de-lièvre, « déboule à la manière d'un animal [...] plein de muscles et de vigueur » (A, p. 22) et travaille aux côtés de Béla Tarr sur son film, *Le Cheval de Turin*¹⁰⁰. Des comparaisons rattachées au même réseau sémantique caractérisent même les personnages n'apparaissant qu'une seule fois : Iggy Pop a une « voix reptilienne » (A, p. 123) ; un chauffeur de taxi fait des Arabes des « enculés d'animaux » (A, p. 91) et des « putain de macaques » (A, p. 97) ; un vigile est comparé à « ces chiens débiles à force d'être enchaînés, apathiques, mais sur le point de se jeter sur tout ce qui bouge » (A, p. 30). Quant à Rufus, le frère de Lizzie, son lien avec les animaux passe par sa profession : il est garde-chasse¹⁰¹.

Les éléments inanimés sont soumis au même traitement : la lumière « tournoie comme un animal en cage » (A, p. 62) et le soleil couchant « reste là, sur la route, comme un animal écrasé » (A, p. 135).

L'animalité, présente en filigrane dans toute l'œuvre de Rahmy, l'est aussi dans l'histoire personnelle de l'auteur. Il porte la bague de son père qui représente un cheval ailé, affirme être l'antithèse de la méduse – animal composé à près de 99% de collagène, élément dont la carence est une cause de la fragilité de ses os – et dit apprécier l'image du poulpe qui s'accroche aux choses comme lui essaie de s'accrocher au réel pour le décrire¹⁰². Le bestiaire rahmysien

⁹⁸ « Je tiens cette pierre à la main sur la photo du cerf au lendemain de la battue. J'étais ivre mort en prenant la pose, je gardais les yeux clos pour ne pas me casser la figure. Une fois de plus, j'avais vidé une bouteille de vin dérobée dans la cave d'un voisin. », in Ph. Rahmy, *Allegra, op.cit.*, p. 72.

⁹⁹ Un peu plus loin, au téléphone avec Firouz, Abel voit deux mouches s'accoupler sur un mur.

¹⁰⁰ Notons également que lorsque le narrateur et Eva arrivent au studio, ils sont entourés de papillons.

¹⁰¹ Dans le chapitre 31, lorsque le narrateur se rend sur leur lieu de rendez-vous, avant de voir Rufus, c'est un cheval attaché qui attire son regard.

¹⁰² Ph. Rahmy in Philippe Lefait dans l'émission « Des Mots de Minuit », *op.cit.*

constitue un des fils rouges de l'œuvre, mais, alors qu'il prend le plus souvent une dimension autobiographique, dans *Allegra*, l'emploi systématique de cette isotopie marque le récit du sceau de la fiction en favorisant une mise à distance.

Le deuxième ajout dans *Loop Road Reloaded*, nous l'avons dit, est la référence aux parents du narrateur et à sa généalogie. Elle est présentée ainsi : « Cette aventure, je serai pourtant seul à la vivre, moi Adly Rahmy, fils de Mohammed et de Farida, petit-fils d'Ali et de Nawal. Je ne connais pas ma famille restée à Bab El Oued. »¹⁰³. Même si le pays d'origine diffère déjà de celui de l'auteur – l'Algérie remplace l'Égypte –, le protagoniste prend le nom complet du père de l'auteur, Adly Rahmy. Quant au grand-père du narrateur, il partage le même prénom (Ali) que celui de l'écrivain. Ces patronymes sont évacués d'*Allegra*, bien que la quête identitaire reste en son cœur. D'ailleurs, le narrateur et l'écrivain ont en commun leur rapport aux origines à la fois présentes et inconnues. Tous deux ne partagent pas l'héritage culturel de leurs parents : Rahmy affirme ne pas savoir parler l'arabe ni être musulman pratiquant, le narrateur n'est ni arabophone ni pratiquant et n'entretient aucun lien avec sa famille restée en Algérie. De ce point de vue, le nom et le prénom choisis par l'auteur pour son personnage principal sont intéressants. C'est une onomastique hybride, relevée tant par l'auteur que par ses personnages : « Notre nom, Iflissen, n'attire pas l'attention. On le croit Scandinave. Mes parents se sont entendus sur mon prénom, Abel, un personnage de la Genèse et du Coran. Ce prénom ratissait large. J'étais paré pour affronter la France. » (*A*, p. 42). Alors que son nom devait « faciliter » l'intégration, il renforce finalement l'isolement et la sensation d'« illégitimité » (*A*, p. 41) ressentis par le narrateur. Le climat de lutte sociale affronté par le narrateur prend ainsi le pas sur la référence autobiographique.

Abel grandit à Arles, au sein d'une communauté prolétaire regroupée autour des Halles, véritable Eden social (*A*, p. 46) malgré la précarité des conditions de vie de ses membres. Communauté dont il se sent à certains égards étranger :

Contrairement aux autres gosses du quartier, je ne retournais pas au pays durant les vacances. Je ne recevais pas de cadeaux par la poste à mon anniversaire. Je flottais sans attache au-dessus du sol. Cet état d'apesanteur a nourri mon besoin d'appartenance. Le monde étant si vaste et l'histoire de ma famille si floue, c'est à la boucherie que je me sentais à ma place. » (*A*, p. 41)

Le démantèlement des Halles signe le repli de la famille à Nice et le début des études du narrateur à Paris marqueront le point culminant de son absence d'ancrage identitaire. Le jour

¹⁰³ Ph. Rahmy, *Loop Road Reloaded*, Nerval.fr, 2014.

de la soutenance de sa thèse Abel affirme en effet se résumer au titre académique qu'il reçoit. S'ensuit le départ pour Londres, où la réussite professionnelle prolonge le manque d'enracinement aggravé par les études : « Mon arrivée en Angleterre et mon coup de foudre pour Lizzie auront réveillé cette figure absente. Musulman fragmenté, j'additionne des scènes où je tiens un rôle de figurant aux côtés de bêtes abattues, équarries, dont le supplice incarne une origine que je suis incapable de formuler. » (A, p. 103). Mais les rues de la capitale britannique, où se côtoient toutes les religions, renvoient Abel à son arabité. Il passe quotidiennement près d'une mosquée dont les « portes béantes, une grille rouillée parachèvent l'impression de camp retranché pour on ne sait quelle bataille d'arrière-garde terminée depuis des siècles ou qui n'aura jamais lieu » (A, pp. 15-16). Le narrateur s'obstine à côtoyer ce bâtiment, soutenant le regard réprobateur d'un vieux musulman qu'il compare à son grand-père. Dans le métro, il remarque les coups d'œil complices de personnes arabes dont il ne comprend par la langue. Ces rencontres creusent encore le fossé qui le sépare de son héritage comme de son intégration. La ville¹⁰⁴, par sa mixité, jette cependant un pont entre le narrateur et ses origines :

Edgware Road n'est plus tout à fait Londres, ou pas seulement Londres ; une artère passante, pulsante, mais aussi une puissance qui étire Londres jusqu'à la Méditerranée, et au-delà, qui refonde l'Angleterre et sa manière de vivre sous de lointaines latitudes.

Beyrouth se réinvente au nord de Hyde Park. Il suffit de fermer les yeux pour sentir un pli à la surface du monde, pour être emporté par cette vague mettant l'Orient et l'Occident bord à bord. À cette heure et sous cette pluie, ce n'est ni Londres, ni Beyrouth, mais une réalité hybride, entre mer et montagne, entre forêts d'immeubles et forêts de cèdres, entre gaz d'échappement et vapeurs salines. [...] Edgware Road déferle, rompant les digues entre ici et ailleurs. Lizzie et nos soucis sont balayés par ce raz-de-marée. (A, p. 100)

Alors qu'Abel poursuit et semble poursuivi par sa quête identitaire, elle fait sourire son entourage – notamment Lizzie, qui n'hésite pas à se moquer de ses questionnements. Cela ressort dans leurs disputes au cours desquelles Lizzie multiplie les sous-entendus et rappelle les mises en garde racistes de son frère¹⁰⁵. Abel est associé par les autres et par lui-même au

¹⁰⁴ Notons que le lieu où vivent Abel et Lizzie, Oslo Court, est situé à mi-chemin entre, au sud, la mosquée centrale de Londres et le quartier hybride décrit ci-dessous et, au nord-est, le « London Zoo ». Environ un kilomètre sépare ces trois endroits.

¹⁰⁵ L'opposition culturelle du couple est soulignée dès leur rencontre où la pâleur de Lizzie contraste avec la peau mate d'Abel, voir Ph. Rahmy, *Allegra, op.cit.*, chapitre 14.

terrorisme islamiste relaté dans les journaux. Cet élément révèle le *flottement identitaire*¹⁰⁶ ressenti par Abel et l'isole. Les rapports amicaux possibles sont intéressés ou, comme le dit Sabine Huynh, « les liens entre les humains se dissolvent dans la bile acide d'un monde où les priorités pécuniaires font miroiter des mirages de rédemption qui rendent sourd »¹⁰⁷. Le personnage de Firouz incarne ce type de relation. Étant d'abord celui qui fait entrer Abel dans la finance, il n'hésite pas à faire pression sur lui lorsque la banque subit des pertes. À force de menaces, il entraîne le narrateur dans une spirale de violence jusqu'à le pousser à la préparation d'une bombe. Mis à la porte par Lizzie, Abel trouve refuge au bien nommé « Salaam Hôtel », véritable ruche où des migrants – principalement musulmans, puisqu'ils sont tous originaires du Maghreb, du Proche-Orient ou d'Afrique de l'est (voir *A*, p. 108) – trouvent refuge. À son arrivée, le narrateur efface tous les numéros enregistrés sur son téléphone (à l'exception de celui de Firouz) et n'a plus de contacts qu'avec la communauté de l'hôtel. Mais ses échanges sont restreints et plus la date prévue pour l'attentat approche, plus il se cloître dans sa chambre. Seul, il se fabrique un personnage d'islamiste extrémiste : « Je m'occupe en suivant les consignes de Firouz. Je peaufine ma caricature. Je m'habille à la mode orientale. Je copie des lettres d'adieu sur internet et les combine les unes avec les autres, après avoir corrigé les fautes d'orthographe. Le reste du temps je le consacre à la bombe. » (*A*, p. 131). L'engrenage dans lequel il est pris a quelque chose d'artificiel. Abel incarne un personnage dont la barbe, « accessoire » quasi définitoire de l'islamiste type, est décrite par une comparaison en antanaclase : « longue comme [son] attente. » (*A*, p. 154). L'enfoncement dans des stéréotypes identitaires dont l'attentat serait le point culminant apparaît comme un prétexte pour ne pas affronter la culpabilité liée à la mort de sa fille. Londres permet physiquement la fuite et, en tant que ville multiculturelle, ouvre à une connivence arabe, fausse piste dans la quête identitaire du narrateur, mais le confortant dans la construction de sa *caricature*. À la lumière du retournement final de l'intrigue, le lecteur comprend que la *peur*¹⁰⁸ qu'Abel ressent et qu'il tente d'oublier par l'alcool n'est pas celle de sa propre mort, mais celle de son deuil. Le récit masque cette véritable raison qui reste ainsi inconsciente et inexprimée. Sous ce nouveau jour, Lizzie, qui jusque-là semblait être le membre malade du couple – rappelons qu'elle fait une

¹⁰⁶ « Je flottais sans attache au-dessus du sol. Cet état d'apesanteur a nourri mon besoin d'appartenance. », in Ph. Rahmy, *Allegra, op.cit.*, p. 41.

¹⁰⁷ S. Huynh, « Une puissante fresque guerniquéenne », *La Nouvelle Quinzaine Littéraire*, 03.03.2016.

¹⁰⁸ « Je me sens triste. Chaque fois que j'interroge cette tristesse, la peur me prend. La peur est l'unique enfant de mon cerveau. Sans prévenir, cet enfant se réveille et se met à crier. Il crie toujours plus fort, puis il se tait, et ce silence est pire que les cris. Alors je bois. Chaque jour un peu plus. », in Ph. Rahmy, *Allegra, op.cit.*, p. 125 ; notons que l'isotopie du nourrisson ne fait guère figure d'indice quant au retournement final, mais plutôt de fausse piste, en lien avec la paternité nouvelle et la dépression de sa compagne.

dépression *post-partum* – se révèle en être le membre sain, alors qu’Abel sombre dans la maladie et le déni. Finalement, c’est le contact avec la foule – et en particulier la vue d’une fillette, nous l’avons dit, – qui le sauve de la torpeur et lui donne la force de résister au meurtre de masse. Le roman se termine donc sur une note d’espoir, esquisse d’une perspective positive.

Avec ce premier roman, Philippe Rahmy utilise la focalisation interne non plus seulement pour tirer son récit du côté de l’autobiographique, mais à des fins de tensions narratives. La systématisme de l’isotopie animale participe également à l’effet de fiction. Ainsi, son œuvre sort de l’autofictionnel, ce dont témoigne la comparaison avec les étapes antérieures du roman. À la place de son intimité, Rahmy met en scène certains maux typiquement contemporains – finance, capitalisme sauvage, terrorisme, racisme, isolement... La réflexion sur la société contemporaine, jusque-là confinée à des textes brefs publiés en ligne, est abordée de front dans ce roman qui met totalement en sourdine la maladie, *Allegra* poursuit donc un autre pan de l’œuvre rahmysienne.

VERS UNE POÉTIQUE ÉTHIQUE

Au fil de notre travail, nous avons vu émerger deux moments dans l'œuvre rahmysienne. Le premier met au centre de l'écriture un corps malade et une intimité indépassable entre le Je et la douleur. Pour exorciser son expérience par les mots, le Je tente de mettre à distance son corps. Mais cette posture vis-à-vis de soi a des répercussions sur le monde qui l'entoure et rend impossible un quelconque dialogue avec l'extérieur. Cloué au lit, le Je est à l'affût, dans l'attente que le langage vienne à lui. *Cellules souches* et *Corps au miroir*, œuvres collaboratives, marquent un premier pas vers une ouverture au monde. Mais, malgré ce mouvement d'extériorisation, le Je reste enfermé. Devant son isolement, le Je formule un appel à la fraternité entre les souffrants, signe d'une conscience du monde extérieur, mais qui demeure un appel abstrait, désincarné.

Le deuxième moment de l'œuvre voit le Je quitter son espace confiné. Délaissant le corps, l'attention se porte sur des réalités extérieures, découvertes grâce au voyage. Si dans *Béton armé*, la ville de Shanghai offre encore une sorte de point de comparaison au corps, c'est une mise en relation qui le sort de l'isolement. Le narrateur peut, en outre, exprimer son empathie, pour les victimes de la Révolution Culturelle chinoise comme pour les mendiants et autres parias shanghaiens. *Monarques*, quant à lui, est construit autour de la proximité que ressent le narrateur avec le personnage historique de Herschel Grynszpan – présenté comme une victime de l'Histoire. La possibilité d'envisager une intimité avec un individu et non plus seulement avec la douleur est un signe du décentrement progressif auquel on assiste dans l'œuvre.

Rahmy, lui-même, l'avait bien compris. Il formule dans une lettre à sa cousine, Sabine Huynh, à la suite de son séjour en Israël, une autocritique de la première partie de son œuvre et y présente ce qui est, pour lui, la voie à suivre pour renouveler son écriture :

[...] aussi longtemps que mon écriture se présentait comme organe de mon corps malade, ce corps a fait peser un invincible anathème sur mon écriture, lui interdisant d'exister pour elle-même, d'être reçue uniquement comme littérature, sans se voir, sans cesse, rabattue vers le témoignage, vers le genre mineur de l'écriture de soi. J'ai mis toutes mes forces pour conjurer cette malédiction au moyen de la poésie. Mais aussi longtemps que mon corps, que ce corps si particulier, demeurait objet et sujet de mon travail, je sciais la branche sur laquelle j'étais assis. [...] On ne peut [infléchir sa propre réception] qu'en

renaissant à soi et à la littérature. Je le découvre aujourd'hui. Je le découvre grâce à ces trois mots... « je suis juif ».¹⁰⁹

Béton armé et, surtout, *Monarques*, conduisent donc à l'avènement de la fraternité avec les souffrants : une écriture tournée vers l'appartenance à une collectivité. *Allegra*, roman à forte dimension politique, participe de ce même mouvement. À travers le personnage d'Abel, les grands sujets politiques actuels sont abordés : racisme, terrorisme, intégration, migration. Par le recours à la fiction, la sphère intime est dépassée au profit d'un regard sur la société contemporaine.

Au vu de cette récapitulation, on constate qu'une dimension éthique irrigue chacun des textes de Philippe Rahmy. Elle est présente dès le début l'œuvre, quoique de façon plus marquée dans certains courts textes d'idées postés sur internet que dans les premiers recueils publiés. Il n'y a donc pas de tournant véritable dans l'œuvre, mais plutôt un mouvement continu de plus en plus affirmé. Au fur et à mesure que le corps perd de l'importance, la dimension éthique en gagne. Nous pouvons donc affirmer qu'après avoir exprimé sa condition physique, puis questionné son histoire familiale, l'auteur aborde de manière frontale les injustices sociales.

Le changement de titre de *Monarques* en est un signe. Ce récit devait d'abord s'intituler « Pélican »¹¹⁰, en référence à une statuette en bronze appartenant au père du narrateur qui symbolise le silence autour de ses origines¹¹¹. Alors que le titre initialement envisagé accentuait la dimension autobiographique de l'enquête, l'appellation définitive met l'accent sur un sujet de société actuel. En effet, la fin du récit établit un lien métaphorique entre les migrants et une espèce de papillons, le monarque. Ce parallèle encourage le lecteur à rapprocher les migrants qui « ont quitté l'Érythrée, le Soudan, par vagues successives » (*M*, p. 55), à la nuée de papillons qui « migre chaque année d'Afrique du Nord vers l'Europe, via Gibraltar ou le sud de l'Italie » (*M*, p. 157). C'est donc l'Europe qu'il faut deviner lorsqu'il est fait mention de leur « salut » dans une « zone tempérée, invisible, mais réelle, à des milliers de kilomètres au-

¹⁰⁹ Lettre de Philippe Rahmy à Sabine Huynh, citée mais malheureusement pas datée par Sabine Huynh dans son hommage funéraire, « Lettre à Philippe Rahmy-Wolff, mon cousin-lampadaire tuteur », disponible sur : <https://www.sgdl.org/sgdl/infos/3221-lettre-a-philippe-rahmy-wolff-mon-cousin-lampadaire-tuteur> (consulté le 5 octobre 2017).

¹¹⁰ Ph. Rahmy in A. Schuin, « Philippe Rahmy publie "Allegra" aux éditions de la table ronde », *Entre les lignes*, RTS, 07.06.2016 (consulté le 21.03.2017), disponible sur : <https://pages.rts.ch/espace-2/programmes/entre-les-lignes/7733231-entre-les-lignes-du-02-06-2016.html>

¹¹¹ La valeur symbolique de cette statuette est expliquée à la page 62 de *Monarques*, et coïncide avec l'épisode de la mort du père du narrateur.

delà des montagnes et de la mer, un éden capable d'accueillir leur migration » (*M*, p. 159). Le texte insiste en outre sur la vulnérabilité de ces papillons qui, à cause de leur nombre, ne bénéficient pas du statut d'espèce protégée.

Dans *Monarques* toujours, Rahmy met en scène la progression d'une réflexion éthique à l'aide d'un intertexte camusien. Au début du récit, le narrateur est agacé par *L'Homme révolté* (1951) : « Dans l'avion pour Israël, je lis *L'Homme révolté*. Pas longtemps. Je ne parviens pas à adhérer au Camus seconde manière, qui, ayant oublié ses enthousiasmes de jeunesse, ses emballements romantiques, s'est imposé la discipline d'une éthique. » (*M*, p. 29). À un stade plus avancé de son enquête sur Herschel, une allusion à une pièce du « cycle de la révolte », *Les Justes* (1949) apparaît pourtant : « Peine de mort pour les terroristes, mais aussi pour les justes qui se dresseront encore face à l'État¹¹² » (*M*, p. 77). L'adresse à Herschel dans laquelle s'inscrit cette référence, nous l'avons vu, est prétexte à une plainte face aux dérives d'une réaction politique aux tendances autoritaires, et la référence à Camus sert de point d'appui pour marquer l'amalgame entre terroristes sans morale et révoltés parés d'éthique. Le narrateur semble donc finalement adhérer à la nécessité d'une révolte et aux questionnements du deuxième Camus¹¹³.

L'ouvrage à paraître, *Pardon pour l'Amérique*, devrait également fournir un exemple du caractère central que prend l'éthique au fil de l'œuvre rahmysienne, d'après ce que l'on en connaît. Même si le récit n'a pas encore paru, un extrait en a été publié dans un numéro de la revue *La Couleur des jours*, où Rahmy le présente comme un roman¹¹⁴. Sans spéculer sur l'étiquette que lui attribuera l'éditeur – roman ou récit –, nous pouvons observer que l'auteur semblerait vouloir poursuivre la voie amorcée par *Allegra* et s'éloigner ainsi de l'autofiction. La démarche qui a précédé l'écriture dénote, elle aussi, un éloignement de l'écriture autocentrée et une volonté accrue de s'approcher de l'Autre, puisque l'auteur s'est rendu aux États-Unis afin de faire la rencontre de personnes condamnées à tort, emprisonnées, puis innocentées. Adoptant le rôle du reporter – « Le présent *reportage* [...] » –, Philippe Rahmy a souhaité témoigner « en faveur

¹¹² Ici, la mention discrète du titre de la pièce juxtaposé à la mention des terroristes fait référence au questionnement philosophique central de la pièce : les personnages sont-ils des terroristes sans foi ni loi ne valant guère mieux que le pouvoir autoritaire qu'ils veulent renverser ; ou sont-ils des « justes », qui considéreraient leur idéal souillé s'il advenait par le meurtre d'innocents ?

¹¹³ Notons encore que c'est une phrase tirée du *Premier Homme* qui semble symboliser l'enquête du narrateur : « Il y avait un mystère chez cet homme, et un mystère qu'il voulait éclairer. » », *Monarques*, *op.cit.*, p. 95.

¹¹⁴ Dans un paragraphe à la suite de l'extrait, Rahmy remercie « la Fondation Jan Michalski, qui [l'] accueille pour écrire le roman tiré de [son] projet "Pardon pour l'Amérique" ». Nous soulignons.

de ces captifs, de ces Innocents »¹¹⁵. Confronté à de nombreux problèmes administratifs et aux silences de diverses associations, l'auteur a également fait la rencontre des travailleurs des champs de tomates d'Immokalee en Floride. La notion de témoignage, présentée, on l'a vu, comme une entreprise vaine et solitaire dans les recueils, reprend son sens premier avec ce texte, puisque Rahmy y relate de visu la situation précaire des personnes qu'il présente. L'horizon de la littérature, jusque-là indépassable, s'avère désormais insuffisant et a besoin d'être prolongé par l'action :

Qui sait, si, le sentiment d'injustice et la révolte aidant, la seule façon honnête d'écrire ce qu'endurent ces gens, ne m'obligera pas à renoncer à toute forme d'objectivité, mais aussi, paradoxalement, à toute littérature, pour épouser la cause de ceux dont je voudrais montrer la souffrance ? En cet instant précis, la littérature cesse d'être un jeu. Elle cède le pas à l'empathie qui, pour quelque temps encore, endure la schizophrénie d'être à la fois action et parole. (*PA*, p. 4)

Cette volonté d'agir est incarnée par le manifeste positif¹¹⁶ *Propositions démocratiques*, publié peu de temps après la mort de Rahmy. Ce court texte a été commandé à l'auteur pour *L'Almanach des Révolutions* conçu par les éditions d'En bas. À la réception de la contribution, l'éditeur a décidé d'en faire un volume à part entière. Pascal Cottin indique que Rahmy aurait souhaité une publication anonyme pour que ses propositions continuent d'évoluer et existent pour elles-mêmes¹¹⁷. Son nom figure finalement sur le petit volume, mais le texte, publié dans une édition bilingue français-anglais, est conçu pour être diffusé auprès du plus grand nombre de lecteurs¹¹⁸. Un site web dédié à ces *Propositions* aurait dû être créé en vue d'alimenter le débat qu'elles ont pour but de générer et des colloques auraient dû en outre avoir lieu à l'Université de Lausanne et aux États-Unis.

Vingt-et-une propositions, qui proclament l'informatique « puissance effective au bénéfice de tous » (*PD*, « Avant-propos »), constituent ce court volume. Pour Rahmy, l'outil informatique, au lieu d'entretenir l'ordre néolibéral, doit être utilisé pour changer la société et redistribuer

¹¹⁵ Ph. Rahmy, colonne présentant « Pardon pour l'Amérique », extrait du livre éponyme à paraître posthume en automne 2018 aux éditions de La Table Ronde, Genève, *La couleur des jours*, n° 24, automne 2017, p. 3, nous soulignons.

¹¹⁶ Nous entendons par « manifeste positif », un manifeste qui ne se positionne pas *contre* quelque chose, en blâmant ou en critiquant, mais qui propose une alternative à un état de fait.

¹¹⁷ Informations données par Pascal Cottin lors du débat autour de *Propositions démocratiques*, organisé par Jean Richard, Pascal Cottin et Isaac Pante, en hommage à Philippe Rahmy. Disponible sur : <https://isaacpante.net/debat-autour-propositions-democratiques-de-philippe-rahmy-wolff/>

¹¹⁸ Une édition numérique amplifiée des traductions allemande et espagnole est disponible gratuitement sur le site internet des éditions d'En bas.

de manière équitable les ressources au sein de la population mondiale. Les principaux acteurs de cette révolution seraient les membres de la *classe* des informaticiens qu'il caractérise ainsi :

Comme l'ont été le prolétariat et la bourgeoisie, les informaticiens, dont le groupe se distingue de la profession homonyme, incluant mathématiciens, médiamaticiens, maîtres d'ouvrages, physiciens, codeurs, ingénieurs, techniciens, administrateurs, développeurs, modeleurs, rédacteurs, intégrateurs, ouvriers de production et de maintenance, assurant aujourd'hui la pérennité et, demain, la chute du système néolibéral, chacun selon son savoir et ses capacités d'action, répondent à la définition de classe sociale, malgré l'hétérogénéité idéologique, générique et fonctionnelle de cette classe, reflet du monde contemporain dans ses porosités. (PD, « Avant-propos »)

Un tel soulèvement permettrait de mettre le système algorithmique au profit des plus pauvres et non plus uniquement à celui des plus riches. La population serait alors réinvestie du pouvoir que la Démocratie a échoué, selon Rahmy, à lui octroyer. À la lumière de ce texte, la figure d'Abel dans *Allegra*, mathématicien créateur d'algorithmes travaillant dans la finance, nous paraît entretenir un lien avec cette critique éthique : la quête de sens du personnage pouvant être lue *a posteriori* comme celle du bien commun.

La publication du manifeste souligne une conviction profonde de Rahmy : la parole publique ne doit pas être abandonnée à la publicité et aux partis politiques. L'auteur affirme en effet, au cours d'un entretien avec Anik Schuin que, pour lui, la littérature fait partie intégrante de la parole publique et doit être considérée comme tel¹¹⁹. En somme, la littérature a selon lui le pouvoir de changer le monde, et il faut que les écrivains mettent tout en œuvre pour l'assumer. *Propositions démocratiques* et *Pardon pour l'Amérique*, les dernières œuvres de Philippe Rahmy, sont l'illustration de cette conviction.

* * *

¹¹⁹ Voir A. Schuin, *op.cit.*

BIBLIOGRAPHIE

CEUVRES DE PHILIPPE RAHMY

Livres & éditions numériques

RAHMY Philippe, *Mouvement par la fin. Un portrait de la douleur*, Devesset, Cheyne Éditeur, coll. « Grands Fonds », 2008 [2005].

RAHMY Philippe, *Demeure le corps. Chant d'exécration*, Devesset, Cheyne Éditeur, coll. « Grands Fonds », 2008 [2007].

RAHMY Philippe, *Architecture nuit*, Publie.net, 2007.

RAHMY Philippe, *SMS de la cloison*, Publie.net, 2008.

RAHMY Philippe et DUSSEL Stéphane, *Cellules souches*, Saint-Jean-La-Bruyère, éd. Mots tessons, 2009.

RAHMY Philippe et OPPLIGER Sabine, *Corps au miroir*, Cannes & Clairan, éd. Encre et lumière, 2013.

RAHMY Philippe, *Béton armé*, Paris, éd. de La Table Ronde, coll. « Vermillon », 2013.

RAHMY Philippe, *Loop Road*, Nerval.fr, 2014.

RAHMY Philippe, *Allegra*, Paris, éd. de La Table Ronde, coll. « Vermillon », 2016.

RAHMY Philippe, *Monarques*, Paris, éd. de La Table Ronde, coll. « Vermillon », 2017.

RAHMY Philippe, *Propositions démocratiques*, Lausanne, éd. d'En bas, posthume, 2017.

Articles & textes courts en revues

RAHMY Philippe, « Nu intégral », Lausanne, éd. d'en bas, *Hétérographe : revue des homolittératures ou pas*, n° 1, printemps, 2009.

RAHMY Philippe, « Un terrain parmi d'autres », Lausanne, *Revue de Belles-lettres*, n° 134, 2010.

RAHMY Philippe, « Alors, Shanghai ? », Paris, *Le Magazine littéraire*, n° 541, mars, 2014.

RAHMY Philippe, « Comme le caméléon, sa langue », Lausanne, *Le Persil*, mars, 2016.

RAHMY Philippe, « Pardon pour l'Amérique », extrait du livre éponyme à paraître posthume en automne 2018 aux éditions de La Table Ronde, Genève, *La couleur des jours*, n° 24, automne 2017, pp. 3-7.

Articles & textes courts en ligne

RAHMY Philippe, *Chroniques d'humeur et de littérature*, remue.net, 70 chroniques de novembre 2001 à février 2017. Liste complète disponible sur :
remue.net/spip.php?rubrique201.

RAHMY Philippe, « La ville abandonnée // The abandoned city », 27.01.2013, disponible sur :
<http://d-fiction.fr/2013/01/la-ville-abandonnee-the-abandoned-city/>.

RAHMY Philippe, « Aran : intercalaire 1 // Aran : Spacer », 30.05.2013, disponible sur :
<http://d-fiction.fr/2013/05/aran-intercalaire-1-aran-spacer-1/>.

RAHMY Philippe, « Une histoire c'est toujours loin de soi », Tiers Livre Éditeur, publié en ligne le 19.01.2016.

RAHMY Philippe, « *Allegra* ou le montage expressif du roman », 2016, disponible sur :
<https://www.rahmyfiction.net/allegra>.

RAHMY Philippe, « Le roi est vulnérable », *Diacritik*, publié en ligne le 24.02.2017 (consulté en mars 2017), disponible sur :
<https://diacritik.com/2017/02/24/le-roi-est-vulnerable-une-fiction-programmatique-par-philippe-rahmy/>.

Discours de remerciement à la réception de prix littéraire

RAHMY Philippe, « Discours de remerciement pour le prix Wepler-mention spéciale », 2013, disponible sur :
<http://www.fondationlaposte.org/archive/prix-wepler-fondation-la-poste/discours-de-philippe-rahmy-lundi-11-novembre-2013/>.

RAHMY Philippe, « Discours de remerciement pour le prix Michel-Detan », 2014, disponible sur :
<https://www.rahmyfiction.net/beton-arme>.

RAHMY Philippe, « Discours de remerciement pour le prix Eugène-Rambert 2016 », 2016, disponible sur :

<https://www.rahmyfiction.net/allegra>.

RAHMY Philippe, « Discours de Remerciement pour le prix suisse de littérature », 2017, disponible sur :

<https://www.rahmyfiction.net/allegra>.

Critiques littéraires

RAHMY Philippe, « Photogénie des ombres peintes, Sandra Moussempès », Lausanne, éd. d'en bas, *Hétérographe : revue des homolittératures ou pas*, n° 1, printemps, 2009.

RAHMY Philippe, « Le désir comme écriture, Charles Racine », *Le persil journal*, 2013.

RAHMY Philippe, « Paul Auster », *Le Magazine littéraire*, 532, juin, 2013.

SOURCES

Blog et site de Philippe Rahmy

Blog : <https://kafkatransports.com>

Site officiel : <https://www.rahmyfiction.net>

Page Twitter: <https://twitter.com/meidos>

Page Facebook : <https://www.facebook.com/Philippe-Rahmy-236249509752975/>

Autres sites

<http://www.culturactif.ch/ecrivains/rahmy.htm> (page dédiée à Philippe Rahmy)

<https://www.publie.net>

<http://remue.net/spip.php?rubrique201> (page dédiée à Philippe Rahmy)

Entretiens écrits

— *Demeure le corps*

LEFAIT Philippe, « *Demeure le corps*, Philippe Rahmy », Le choix des mots de minuit, *Le Magazine Littéraire*, n° 468, 2007.

— *Béton armé*

HUYNH Sabine, « Philippe Rahmy-Wolff, entretien », *Terre à ciel*, 15.12.2013.

— *Allegra*

GROSJEAN Marianne, « Avec “Allegra”, Philippe Rahmy lâche une (jolie) bombe », *24heures*, 30.01.2016.

HABEL Odile, « Philippe Rahmy : “Publier est un chemin de vie” », *Paris Match*, 07.07.2016.

KOUTCHOUMOFF Lisbeth, « Philippe Rahmy : “Pour un écrivain, la forme naturelle de la protestation, c’est le roman” », *Le Temps*, 29.01.2016.

RABOUD Thierry, « Philippe Rahmy, à corps perdu », *La Liberté*, 09.01.2016.

— *Monarques*

ANONYME, « Philippe Rahmy : une vie en forme de montagnes russes », *swissinfo.ch*, 05.08.17.

Entretiens radiophoniques et télévisuels

— *Demeure le corps*

LEFAIT Philippe, « Des Mots de Minuit ». Disponible sur :
<https://culturebox.francetvinfo.fr/des-mots-de-minuit/la-memoire-dmdm/philippe-rahmy-1965-2017-les-mots-contre-une-essentielle-fragilite-263323>.

— *Béton armé*

CABOCHE Madeleine, « Shanghai au corps-à-corps », *Détours*, RTS, 06.11.2013 (consulté le 06.03.2017), disponible sur :

<http://pages.rts.ch/la-1ere/programmes/detours/5105624-detours-du-06-09-2013.html>

COLLIN David, « Philippe Rahmy : “Béton armé” », *Entre les lignes*, RTS, 30.09.2013 (consulté le 09.03.2017), disponible sur :

<http://www.rts.ch/play/radio/entre-les-lignes/audio/philippe-rahmy--beton-arme?id=5214030>

CROUBALIAN Mélanie, « Philippe Rahmy, fort et fragile », *Entre nous soit dit*, RTS, 27.05.2014 (consulté le 15.03.2017), disponible sur :

<http://www.rts.ch/play/radio/entre-nous-soit-dit/audio/philippe-rahmy-fort-et-fragile?id=5844966>

GANTERT Ruth, « Philippe Rahmy, autoportrait en rhinocéros », *Journées littéraires de Soleure (Landbaus)*, 2014 (consulté le 30.03.2017), disponible sur :

<http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article3979>

— *Allegra*

KHÉRAD Emmanuel, « Philippe Rahmy, Simonetta Greggio, René Urtreger et Agnès Desarthe », *La librairie Francophone, Franceinter*, 28.05.2016 (consulté le 21.03.2017), disponible sur :

<https://www.franceinter.fr/emissions/la-librairie-francophone/la-librairie-francophone-28-mai-2016>

SCHUIN Anik, « Philippe Rahmy publie “Allegra” aux éditions de la table ronde », *Entre les lignes*, RTS, 07.06.2016 (consulté le 21.03.2017), disponible sur :

<https://pages.rts.ch/espace-2/programmes/entre-les-lignes/7733231-entre-les-lignes-du-02-06-2016.html>

— *Monarques*

COLLIN David, « Philippe Rahmy : “Monarques” », *Versus-lire*, RTS, 29.08.2017. Disponible sur :

<https://www.rts.ch/play/radio/versus-lire/audio/philippe-rahmy-monarques?id=8842737&station=a83f29dee7a5d0d3f9fccdb9c92161b1afb512db>

Critiques journalistiques et publications d'éditeurs

WYSS André, « Les leçons d'écriture et d'humanité de Philippe Rahmy », Genève, *La couleur des jours*, n° 25, hiver 2017-2018, pp. 3-4.

— *Mouvement par la fin*

A.N., « Profondeurs de la douleur », *L'Humanité*, 23.06.2005.

BENINCA Lise, « Lite de souffrances », *Le Matricule des anges*, 59-69, 2005.

MÉNACHÉ, « *Mouvement par la fin* : Philippe Rahmy lu par Ménaché », *remue.net*, 06.06.2005.

RÜF Isabelle, « Littérature. Philippe Rahmy. *Mouvement par la fin*. Un portrait de la douleur », *Le Temps*, 16.04.2005.

WYSS André, « Philippe Rahmy - *Mouvement par la fin* », *culturactif.ch*, mis en ligne le 14.06.2005 (consulté en mars 2017), disponible sur :

<http://www.culturactif.ch/livredumois/juin05rahmyprint.htm>.

— *Demeure le corps*

PITTELOUD Anne, « Critique », *Viceversa littérature*, 10.04.2008.

— *SMS de la cloison*

BON François, « SMS de la cloison », notice descriptive, *publie.net*, 2008.

— *Corps au miroir*

« Corps au miroir », communiqué de presse, 2013.

— *Béton armé*

GANTERT Ruth, « Une plongée dans Shanghai et dans soi-même – avec douleur et émerveillement », *Viceversa littérature.ch*, 28.10.2013.

LEBRUN Jean-Claude, « Un autre dépaysement », *L'Humanité*, 10.10.2013.

PITTELOUD Anne, « Shanghai, ville miroir », *Le Courrier*, 07.09.2013.

RÜF Isabelle, « Philippe Rahmy au corps à corps avec Shanghai », *Le Temps*, 07.09.2013.

— *Allegra*

BARNAUD Jean-Marie, « *Allegra* et “le terrible” », *remue.net*, 14.05.2016.

BURRI Julien, « Livre : Londres, âpre et incandescente », *L'Hebdo*, 11.02.2016.

DESVIGNES Marie-Josée, « *Allegra*, Philippe Rahmy », *La Cause Littéraire*, 13.01.16

FERRANT Annick, « *Allegra* de Philippe Rahmy », *Culture-Chronique*, 12.12.2016.

HUYNH Sabine, « Une puissante fresque guerniquéenne », *La Nouvelle Quinzaine Littéraire*, 03.03.2016.

JEANNERET Pierre, « Avec son poignant roman “*Allegra*”, Philippe Rahmy mérite le Prix Rambert qu’il vient de recevoir », *Domaine Public*, 26.06.2016.

LEBRUN Jean-Claude, « Philippe Rahmy, la chute », *L'Humanité*, 04.02.2016.

LEUCKX Philippe, « *Allegra*, Philippe Rahmy (2^{ème} critique) », *La Cause Littéraire*, 01.03.2016.

RICHARD Francis, « *Allegra*, de Philippe Rahmy », *Contrepoints*, 06.02.2016.

SKALOVA Marine, « *Allegra* ou dompter le serpent », *Viceversa littérature*, 05.05.2016.

— *Monarques*

ANONYME, « Monarques », *Ô Grimoire !*, 06.09.2017. Disponible sur :
<https://ogrimoire.wordpress.com/2017/09/06/monarques/>

BURRI Julien, « Celui qu’on appelle “le miséricordieux” », *Le Temps*, 18.08.2017.

CAMINADE Emmanuelle, « “Monarques” de Philippe Rahmy », *L'Or des Livres*, 31.08.17.
Disponible sur :
<http://l-or-des-livres-blog-de-critique-litteraire.over-blog.com/2017/08/monarques-de-philippe-rahmy.html>

LEUCKX Philippe, « Monarques, Philippe Rahmy », *La cause littéraire*, 07.09.2017.
Disponible :sur :
<http://www.lacauselitteraire.fr/monarques-philippe-rahmy>

MEIGNAN Adrien, « “Monarques” de Philippe Rahmy : à travers leurs vies, comprendre la sienne... », *Addict-culture*, 30.08.2017. Disponible sur :
<https://addict-culture.com/monarques-philippe-rahmy-editions-table-ronde/>

PERRIER Jean-Claude, « Rahmyfication », *Livreshebdo*, n° 1137, août 2017, p. 59.

— *Propositions démocratiques*

Débat autour de *Propositions démocratiques*, organisé par Jean Richard, Pascal Cottin et Isaac Pante. Disponible sur :

<https://isaacpante.net/debat-autour-propositions-democratiques-de-philippe-rahmy-wolff/>

LITTÉRATURE SECONDAIRE

BÄHLER Ursula, FRÖHLICHER Peter, LABARTHE Patrick, VOGEL Christina, « Présentation », in *Figurations de la ville-palimpseste*, Tübingen, Narr-Verlag, 2012.

BRICCO Elisa (dir.), *Présence du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008)*. *Figurations, configurations et postures énonciatives*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012.

COLLOMB Michel, « Le grand reportage » in *La littérature art déco. Sur le style d'époque*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, pp. 191-219.

FAVRIAUD Michel, *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, Limoges, Lambert-Lucas, 2014.

FRANCILLON Roger (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, Genève, Zoé, 2015 :

- DELACRÉTAZ Anne-Lise, « Écrire le monde : écriture et voyage », pp. 1481-1491.

- GRAF Marion, « Philippe Rahmy », p. 1331.

- PASQUALI Adrien, « Les écrivains du voyage », pp. 1150-1164.

- PITTELOUD Anne, « S'écrire : autobiographie et autofiction », pp. 1366-1376.

GASPARINI Philippe, *Poétiques du Je : Du roman autobiographique à l'autofiction*, PUL, coll. « Autofictions, etc. », 2016.

GUICHARD Thierry, « L'épreuve par neuf », *Le Matricule des Anges*, n° 32, septembre-novembre, 2000.

GRELL Isabelle, *L'Autofiction*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2014.

HAMBURSIN Olivier (éd.), *Récits du dernier siècle des voyages. De Victor Segalen à Nicolas Bouvier*, PUPS, 2005.

LE HUENEN Roland, *Le récit de voyage au prisme de la littérature*, PUPS, 2015.

MOURA Jean-Marc, « Voyage, exotisme, lettres francophones et fin du XX^e siècle », in *ELEFe XX-XXI. Études de littérature française des XX^e et XXI^e siècles*, n° 2, « Quand finit le XX^e siècle ? », 2012, Paris, Classiques Garnier, pp. 169-179.

NARR Sabine, « Écriture palimpsestique de la ville chez Assia Djebar et Leïla Sebbar », in BÄHLER Ursula, FRÖHLICHER Peter, LABARTHE Patrick, VOGEL Christina (éds.), *Figurations de la ville-palimpseste*, Tübingen, Narr-Verlag, 2012.

QUIGNARD Pascal, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Saint-Clément-de-Rivière, éd. Fata Morgana, 1986.

RÉRA Nathan, *De Paris à Drancy ou les possibilités de l'art après Auschwitz*, Pertuis, Rouge Profond, 2009.

SANSOT Pierre, « Rémanences et recommencements de la ville » in GUÉRY François (dir.), *L'idée de la ville*, actes de colloque, Seyssel, Champ Vallon, 1984, pp. 164-178.

SIMONET-TENANT Françoise, *Le journal intime genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Téraèdre, 2004.

SUSINI-ANASTOPOULOS Françoise, *L'écriture fragmentaire. Définition et enjeux*, PUF, 1997.

THIBAUT Bruno, « “Voyager contre” : la question de l'exotisme dans les journaux de voyage d'Henri Michaux [sic.] », *The French Review*, vol. 63, n° 3, février 1990, pp. 485-491.

VIART Dominique & VERCIER Bruno, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, deuxième édition augmentée, 2008 [2005].

VIART Dominique, « Le silence des pères au principe du “récit de filiation” », *Études française*, vol. 45, n° 3, 2009, pp. 95-112.

VIART Dominique, « Historicité de la littérature » in *ELEFe XX-XXI. Études de littérature française des XX^e et XXI^e siècles*, n° 2, « Quand finit le XX^e siècle ? », 2012, Paris, Classiques Garnier, pp. 93-126.

* * *