

Pour vous ?
Chère Natacha,
Lucette

In : Critique N° 648
Mai 2001

Creusement d'un cœur

Natacha Michel
L'Éducation de la poussière

Paris, Éditions du Seuil,
coll. « Fiction et Cie »,
2000, 187 p.

Livre de douleur, d'arrachement et d'espoir, *L'Éducation de la poussière* accomplit le programme de son admirable titre. Poussière du fils enlevé par la mort à vingt ans, poussière que la mère et narratrice soulève à chaque pas et qui l'enveloppe. Éducation cruelle dispensée par le deuil où il n'est pas question de « faire son deuil », où regarder en face la mort de l'être le plus cher et tenir bon, se tenir, sont une seule et même chose : « La mort est ce qu'il y a de plus terrible, écrit Hegel, et maintenir l'œuvre de la mort est ce qui demande la plus grande force. »

La narration se développe en huit séquences. Le mot lui-même est d'origine *liturgique*. Il désigne un chant rythmé qui prolonge le verset de l'*alléluia*. Est-il d'autre alléluia dans ce roman que l'affirmation finale d'une « disproportion extraordinaire », d'une « solitude inouïe », telle que la mer en donne le spectacle : « Cet océan rompait toute solidarité, cette solidarité même fausse que provoque un objet parce qu'on le voit, bien plus que parce qu'on le manie » (p. 187).

Ce n'est qu'à la fin de la *Première séquence* que nous est dévoilé le drame : « l'heure affreuse – cinq heures de l'après-midi un dimanche d'octobre, quand son fils unique âgé de vingt ans était mort – » (p. 18), comme si Suzanne Klein diffèrait le plus longtemps possible, pendant une dizaine de pages en l'occurrence, l'aveu d'une perte dont elle ne cesse de nous entretenir indirectement. Et ces pages où l'indicible se refuse encore au lecteur et emprunte divers déguisements sont d'une grande justesse. Par exemple, rencontrant le jeune Donald, âgé de vingt ans, elle répète : « vingt ans, vingt ans, avec la joie de

qui rencontre ce qu'il a perdu » (p. 11). Joie que donne un substitut en lequel cependant on ne croit pas, mais aussi joie pour la joie : « N'avait-elle pas couru vers l'avion (...), riant aux éclats ? » Elle insiste : « Donald l'avait fait rire et elle riait, elle riait. » Joie pour la délivrance : « Une seconde, l'attache qui la liait, la corde qui la ligotait à elle-même comme à un piquet, eut du jeu » (p. 10).

Retenons ce passage en particulier pour deux raisons : d'abord parce que la narratrice s'y donne à voir, sans voiles, sans tricherie, dans sa soudaine allégresse. Ensuite à cause d'un fragment très connu des *Pensées*, relatif au *divertissement*, qu'il nous semble à propos de rappeler : « D'où vient que cet homme, qui a perdu depuis peu de mois son fils unique et qui, accablé de procès et de querelles, était ce matin si troublé, n'y pense plus maintenant ? Ne vous en étonnez point : il est tout occupé à voir par où passera ce sanglier que les chiens poursuivent avec tant d'ardeur depuis six heures. Il n'en faut pas davantage. » Ces lignes pourraient faire croire que Pascal, qui impute à notre « misère » notre besoin de *divertissement*, prescrit à l'homme une *tension* permanente. Or il précise aussitôt : « Et s'il ne s'abaisse à cela [au geste de se divertir] et veuille toujours être tendu, il n'en sera que plus sot, parce qu'il voudra s'élever au-dessus de l'humanité, et il n'est qu'un homme, au bout du compte (...) »

Ce détour nous paraît propre à souligner la *posture de vérité* du récit. Suzanne le dit à sa manière, il n'y a pas de *devoir* de la douleur. « La douleur, écrit-elle, était pareille à ces convictions qui vous font changer de route, à un chemin de Damas, et elles lui ordonnaient avec une force semblable de ne pas quitter la route qu'elle avait prise. (...) Sauf, pensait Suzanne, que cette conviction n'exige aucun fanatisme, n'est prosélyte que pour moi, n'entraîne aucune conception du monde, elle n'est qu'une manière d'être ce que je suis devenue » (p. 18).

Revenons à la phrase : « Une seconde, [...] la corde qui la ligotait à elle-même comme à un piquet, eut du jeu. » Ce *jeu*, cet espace de délivrance, toujours provisoire chez Suzanne, cet *élargissement*, comme on le dit de la mise en liberté d'un détenu, revêt à plusieurs reprises, dans le récit, la forme de la *clandestinité*. Le mot lui-même a pour racine l'adverbe et préposition latin *clam* qui signifie : à la *dérobée*, en *cachette*, en *secret*, à l'*insu de*, traits que résume et complète la définition

que propose *Petit Robert* de *clandestin* : « Fait en cachette et qui a généralement un caractère illicite. » Telle se présente, dérobée et illégitime, scandaleuse du point de vue administratif, l'action *déterminante* de Suzanne, action ponctuelle qui déclenche celle, étendue, de la narration, son *intrigue*. Le rituel de l'universitaire invité Outre-Atlantique, du *Visiting Professor* attendu à l'aéroport par plusieurs collègues et convoyé jusqu'à son hôtel, se trouve mis à mal de la manière la plus apparemment légère et cruelle par l'effet du plus profond désespoir. Toutefois, ayant réussi à franchir le couloir sans se faire remarquer des trois personnes venues l'attendre, Suzanne *s'offre le luxe* – ce sont ses propres termes – de se retourner. Elle *observe* le désappointement de son amie Leone pour, aussitôt, se ressaisir, se condamner : « L'aspect ludique et joyeux de ce jeu lui fit horreur » (p. 26). Le jeu du jeu, en somme. Du jeu de cache-cache.

Même jeu, au sens également scénique du terme, un peu plus loin. Suzanne, au lieu de descendre à l'hôtel, « zigzague » dans les rues du quartier français de La Nouvelle-Orléans : « C'est ainsi qu'elle parvint au jardin. Le jardin était celui de Leone. Suzanne le choisit non par remords ou par faiblesse, mais parce qu'il était le seul jardin clos qu'elle connût dans la ville » (p. 49). Non seulement, dissimulant sa présence, elle transforme en effraction ce qui pourrait passer pour une visite d'explication ou d'excuse mais, « gravissant le tumulus », elle s'offre le spectacle de « Leone en plongée par les baies vitrées de son appartement, allant et venant (...) Leone de face, en train de téléphoner, tenant le portable comme une relique qu'elle semblait parfois baiser sur la bouche, l'approchant de ses lèvres pour mieux se faire entendre » (p. 54). Clandestine et voyeuse...

Clandestine, Suzanne l'est aussi dans son travail qu'elle accomplit sous un nom d'emprunt, d'abord comme femme de ménage, ensuite à bord d'un navire de traitement et de congélation de la pêche. Bien qu'elle aille toujours plus avant dans le dénuement matériel et la mise à nu de soi, et que le récit s'emploie à sauver les apparences d'une réalité de plus en plus éloignée de l'ordinaire – cela, en dépit de la vraisemblance du détail – une impression d'irréalité, voire de rêve, finit par s'insinuer, comme s'il s'agissait d'un voyage *initiatique*, d'un « chemin de Damas » laïque (p. 18) ou d'une descente aux Enfers orphique, où le fils englouti tient la place d'Eurydice (p. 54).

Plus encore que le jeune Donald, rencontre sans lendemain, le petit Tom, dont elle s'occupe journallement, lui offre la tentation, pernicieuse, de retrouver en lui son fils enfant. Elle la repousse : « Si elle avait commis cette confusion, se fût laissée aller à cette chimère, elle eût été déchirée à merci. Or la douleur était absolument présente, non diminuée mais tenue en respect ; ni éloignée, ni dans l'acte même de la dévoration : c'était cela que Suzanne appelait la tenir en respect » (p. 86).

Le désir de révoquer non la douleur mais l'événement du malheur comme s'il ne fût pas advenu habite le geste en apparence le plus anodin, le plus éloigné de ce malheur. C'est l'anecdote du catalogue de la fondation Menil que Suzanne oublie, qu'elle retrouve, après avoir obtenu de l'hôtesse qu'elle rouvre le sas, et cela pour mettre en échec l'irréversible, « quand même il se donnait sous forme de catalogue » (p. 13). C'est que le malheur tient tout désormais sous sa lumière, tout de la vie de Suzanne, « abandonnée à la clarté foudroyante qu'émet la vie quand elle est sans vie ».

Attendue à l'aéroport de La Nouvelle-Orléans par sa vieille amie Leone et deux professeurs de l'université Tulane, la narratrice, en tournée de conférences, accomplit le geste inouï de fausser compagnie aux trois dames. Geste qui a toutes les apparences d'un *acting out* mais n'en a que les apparences. Il prolonge, au début de la *Seconde séquence*, la détermination surgie pendant la *Première* : « Elle allait courir, courir devant elle, ne jamais revenir ni à Houston ni chez elle » (p. 18). Il y a, dans cette séquence, des pages sur la douleur – des pages de douleur – qu'il faudrait citer tout entières : « Sa belle nuque sur une photo où, accroupi, il caressait un chat, elle la voyait : l'épaisseur des cheveux, la façon dont ils suivaient la tête et le cou, qui seraient la cible du coup de hache sourde, et elle sentait un amour fou pour cette nuque, cette chevelure dont l'épaisseur détenait, vivante, son fils vivant. Et soudain il n'était plus en elle, le regret, le désespoir la vidaient toute comme la pâleur le visage » (p. 32).

Le caractère hors du commun de la fuite, le « hors tout » qu'elle dénote chez la narratrice, la venue clandestine au jardin de Leone, confèrent à cette *Troisième séquence* une tonalité discrètement onirique. Allégorique de surcroît. De l'Éden au Mont des Oliviers en passant par le jardin des Plantes, Bagatelle et tous les jardins, Suzanne attend d'eux « cette mer-

veilleuse liberté de remplacer ce que vous êtes par un vous-même intact ». Une manière de résurrection. Ce qu'elle y trouve au contraire, prélude à une nuit d'agonie, c'est « un plaisir qui n'était pas la négation de la douleur, juste son pôle opposé : tic-tac d'un coucou dans un lourd silence » (p. 56).

Quant au rêve nocturne, il ne lui offre pas non plus de remise de peine, à elle qui ne rêve jamais que son fils n'est pas mort. Au contraire ! Le malheur, écrit-elle, « dans le rêve même se dressait tel quel ». C'est au cœur de cette *Quatrième séquence* qui, numériquement, partage le récit en deux, que la narratrice produit cette forte remarque, à savoir qu'il n'y a plus pour elle *d'avant*. En revanche, « *l'après*, et c'était la seule malice du rêve, s'étendait à toute la vie de Suzanne : le fils avait toujours été mort, et ce que le rêve apportait n'était qu'une généralisation du désastre dont Susanne ne pouvait distraire un temps où il n'avait pas eu lieu puisque, au réveil, ce temps où il n'avait pas eu lieu succombait sous la charge de ce qui était arrivé » (p. 61-62).

Cinquième séquence, la narratrice entre comme bonne à tout faire au service d'Élise Brac, jeune femme mère de deux enfants. Relation doublement ambiguë dans la mesure où Élise perçoit un décalage entre le métier d'emprunt de sa servante et sa véritable identité et où se poursuit pour Susanne, devenue Noémi Rosencrantz, le face à face avec la mort. Élise, en effet, flaire un secret, « flaire la mort » en sa domestique : « Dans l'enquête, la filature, que menait Élise, l'album de photos obituaire [qu'elle proposait à Suzanne de feuilleter] servit de limier » (p. 83). Suzanne s'en écarte avec horreur, car le monde de la mort où vit Élise n'est pas celui d'une mort et lui demeure étranger.

À aucun moment ne cesse l'éducation de la poussière et son corollaire, le questionnement du malheur sur le malheur. S'il pouvait être une « maladie du moi » ? une « vue de l'esprit » ? La réponse est accablante à qui voudrait s'en délivrer : « Il était le contraire d'une atteinte mystérieuse, une présence claire » (p.100). Et cette clarté du malheur déjoue à tout moment, les rendant attentatoires, les ruses d'un deuil qui veut à la fois soutenir intégralement la pesée du malheur et rendre justice à la passion de la vie.

La *Sixième séquence* nous en offre l'illustration. Suzanne aime Tom, le fils d'Élise, non comme un fils mais comme un

enfant. Et voici ce qui se passe. Tandis qu'elle tentait de protéger « le Tom réel qu'elle tenait dans ses bras et son fils qu'elle avait réellement tenu, elle menait un étrange combat. Elle essayait de maintenir sauve l'image de son fils, petit, si petit, si fragile alors que, vouer ces images à la mort qui viendrait (cette nécessaire entrée dans la mort de toutes les visions qu'elle gardait de lui) était comme ajouter au temps intact où il avait été petit une menace sacrilège » (p. 109-110). Mais la confusion succède à la confusion, chaque fois plus retorse : « au lieu du petit ventre replet, des petites mains rondes de Tom, elle sentait les bras maigres, la poitrine un peu saillante et ce pollen nimbant le visage d'un garçon de dix ans, et attentait aux trois ans personnels de Tom » (p. 110-111). Le remède se révèle donc aussi nocif que le mal. Et, la nuit qui suit, Suzanne doit lutter comme jamais. Les méprises sournoises, calculées, d'une douleur sans fond ne rendent que plus dérisoire celle d'Élise qui, croyant avoir deviné le malheur de sa servante, conclut triomphalement : « Tous les hommes sont des salauds » (p. 121).

La *Septième séquence* pourrait s'appeler de la double *confidence*. D'abord celle d'Élise à Suzanne, banale, vulgaire. L'apothéose de la méprise, à la fois parce que, péremptoire, la parleuse est privée de clairvoyance et aussi parce que, voulant faire parler l'autre, c'est elle-même qu'elle fait parler : « Elle avait voulu se payer [la vie] de Suzanne et soudain, croyant lancer l'appât (un peu de son histoire contre beaucoup de celle de Suzanne), au bout de l'hameçon c'était la sienne qui venait » (p. 122). Et ce qui vient au bout du compte, sans engendrer pour autant la confusion d'Élise, c'est l'aveu lapidaire de Suzanne, aveu qui signe en même temps son départ, qui la chasse : « Vous vous trompez [...] Tout ce qui m'est arrivé est que mon fils unique est mort à vingt ans, et elle ajouta : l'an passé, accidentellement. – Oh, fit Élise avec ravissement » (p. 145).

Ce n'est pourtant point l'exultation d'Élise ni la banalité de sa confession qui mettent en fuite la narratrice, trop généreuse pour ne pas reconnaître qu'elle aussi a été captivée. Ce qui la meut, c'est une relance de sa propre vérité, toujours ailleurs et c'est ailleurs qu'elle va.

La *Huitième séquence* et dernière nous la montre à San Francisco, à l'aube du 8 avril, jour de naissance de son fils. Elle se retrouve sur un bateau de pêche, parmi des travailleurs clandestins. Elle exceptée, toutes les femmes, observe-t-elle,

n'étaient que déformation professionnelle. Suzanne rencontre en elles d'autres théâtres de douleur, mélanges de théâtralité et d'indifférence. Elle observe aussi, au cours d'une tempête et de la panique qui s'ensuit, combien la dureté de l'existence est impuissante à entamer l'instinct de conservation. La compagnie de ces femmes, leur pragmatisme, lui ôte sa croyance en la vie comme mouvement naturel, cycle rassurant : « La vie ne singe la marche que pour cacher son saut. » La *descendance* est-elle le remède, l'image où le fils ressusciterait pour elle, ce fils qu'elle enchaîne à elle « comme un dieu outragé » ? Peut-être, tout en se livrant à la « loi cannibale de la douleur » découvrirait-elle, au sein de la catastrophe, un réconfort ?

L'Éducation de la poussière met en scène le creusement d'un cœur par une souffrance constamment lucide. L'énergie dans la douleur, le face à face, le corps à corps avec la perte à son paroxysme, constituent à la fois l'objet et le moteur d'un texte où la parole *file* en quelque sorte l'absence, celle du fils unique mort à vingt ans. Le paradoxe – qui n'en est un que superficiellement – réside en ceci que l'extrême vitalité de la narratrice et, derrière elle, de la romancière, est l'aliment dont se nourrit son deuil. Aussi la vie du fils finit-elle par resurgir au-delà de sa mort : « Sans image, sans analogie, sans commune mesure. ».

L'abrupt d'une vie vouée à *parlementer* sans cesse avec la perte creusée en elle, s'écrit par objets menaçants, rapprochements inédits et violents, images de pics et de haches, d'ascenseurs dont on a coupé les poulies et les cordes, d'apnée, de poignards, d'épées passées au travers du corps. Même le geste de contempler une photo du fils mort devient « abominable va-et-vient, inepte bouche-à-bouche entre le jeune homme qui était mort, qu'elle savait mort, et celui de la photographie un moment épargné » (p. 66). Quant à la secte des consolés, elle nous offre le char dont elle rêve pour Suzanne Klein, « attelé aux belles oies de l'oubli » (p. 42).

L'abrupt, enfin, est cette paroi en déplacement incessant autour de laquelle tourne *L'éducation de la poussière* et à travers laquelle se réfléchissent et s'échangent la mémoire stricte et la fantaisie errante, *l'autobiographie* et le *roman d'apprentissage*, celui, insoutenable, de la mort de l'être aimé.