

Nicole MALINCONI



Photo : © Jean-Luc GEOFFROY

Par Éric ALLARD

Service du Livre Luxembourgeois

Écrire au plus près...

Discrète, Nicole Malinconi se tient dans un espace replié des Lettres belges d'où elle peut traquer le réel dans ses aspects les plus éphémères, transcrire ses brèves mais profondes visions. Elle sort en pleine lumière, pour la sortie d'un livre, la réception d'un prix : elle est sur scène éclairée par les feux de la rampe, mais vite elle regagne sa tanière comme un animal un instant effrayé par une agitation brusque.

Elle a remplacé le Leica mythique des photographes qu'elle aime par un style proche de la parole mais qui n'en est pas moins écrit, âpre parfois, bouleversant l'ordre de la phrase pour éclater en redites, en incises, faire vaciller le sens commun des phrases apprêtées en favorisant une vision soudaine et inédite de l'objet éclairé.

Publiée par les *Éd. de Minuit* au milieu des années 80 pour un livre-document, un livre-critique qui allie témoignage et sens de l'écriture, elle attire naturellement l'attention de Marguerite Duras qui soutient l'auteure en qui elle reconnaît une alliée, une parente en littérature.

Elle donnera ensuite de 93 (année du prix Rossel pour *Nous deux*) à 2004 (parution de *À l'étranger*) une trilogie familiale remarquable dans laquelle, sur un sujet sensible et proche, elle creuse et parfait ses thèmes. Entre-temps paraissent des recueils de textes qui questionnent le regard et l'exclusion sociale.

Pour cette auteure qui sait «*l'indicible de la langue, l'impossibilité de dire totalement*», demeure l'ambition, comme lui a écrit un jour Jean Rouaud, d'«*écrire au plus près de ce qu'on est*».

Biographie

1946, naissance à Dinant d'un père italien et d'une mère belge.

1952, son père, Omero Malinconi qui a quitté la Toscane en 1927-1928 y retourne avec sa famille pour lancer une petite fabrique de chaussures. Nicole Malinconi fait ses études primaires en italien.

1958, l'entreprise échoue et la famille rentre en Wallonie. Nicole Malinconi réapprend le français.

1964, elle entreprend une formation d'assistante sociale à Namur.

1967, diplômée, elle commence sa vie professionnelle en assurant un service social itinérant dans des villages d'Ardenne.

1978, avec Albert Mabile, elle adopte deux enfants d'origine coréenne.

1979, elle travaille comme assistante sociale à la Maternité provinciale de Namur où elle collabore avec le docteur Willy Peers, engagé dans le combat des femmes pour le droit à l'interruption de grossesse.

1981, rencontre Jean-Pierre Lebrun, psychiatre et psychanalyste, qui lui fait découvrir Duras, Sarraute, Flaubert et l'incite à écrire.

1984, elle perd son travail et écrit *Hôpital silence*.

1985, *Hôpital silence* paraît aux Éd. de Minuit . En novembre, Duras publie un article sur le livre.

1989, jugé trop mince par Jérôme Lindon, *L'Attente*, ne paraîtra pas chez Minuit mais sera publié à Bruxelles par Jacques Antoine.

Nicole MALINCONI - 6

1990, décès de la mère de Nicole Malinconi. Elle met des mots sur la peinture de Nicole Nicaise.

1993, parution de *Nous deux* qui reçoit le prix Rossel.

1994, décès de son père.

1996, mise en scène de *Elles* au théâtre des Bateliers à Namur, à partir de ses trois premiers textes, par le chorégraphe Besprosvany.

1997, parution de *Da solo* et de *Rien ou presque*.

2001, parution de *Jardin public*.

2004, parution de *À l'étranger*.

2005, parution de *Les oiseaux de Messiaen*.

Nicole Malinconi travaille au musée Rops et réside à Namur.

Bibliographie

- ***Hôpital silence***, Éd. de Minuit, coll. *Documents*, Paris, 1985. Nominé Prix Rossel, Bruxelles, 1985. Rééd., avec un texte-préface de Marguerite Duras, Labor, Bruxelles, 1996.
- ***L'attente***, récit, Jacques Antoine, Bruxelles, 1989. Rééd., Labor, 1996, Bruxelles, avec ***Hôpital silence***.
- ***Traces***, plaquette peinture-écriture avec Christine Nicaise, Éd. de l'Ambedui, Bruxelles, 1990.
- ***Nous deux***, récit, Les Éperonniers, Bruxelles, 1993. Prix Rossel, Bruxelles, 1993. Nominé Prix NCR Littéraire, Bruxelles, 1993. Rééd., Labor, Bruxelles, 2002.

Ces trois livres (hormis ***Traces***) ont fait l'objet d'une adaptation théâtrale, ***Elles***, réalisée et jouée par Nicole Colchat, comédienne au Théâtre des Bateliers à Namur en 1996, au Centre Wallonie-Bruxelles à Paris, la même année et au Théâtre du Rideau de Bruxelles en 1997.

- ***Da solo***, récit, Les Éperonniers, Bruxelles, 1997. Nominé Prix des Lycéens de Belgique, 1999. Rééd., Labor, Bruxelles, 2002, avec ***Nous deux***.
- ***Rien ou presque***, brèves, Les Éperonniers, Bruxelles, 1997. Prix Lucien Malpertuis de l'Académie royale de langue française, Bruxelles, 1997. Prix triennal de la ville de Tournai, 1998.
- ***Sottovoce***, livre d'artiste avec Gabriel Belgeonne (30 exemplaires signés et numérotés), Tandem, Gerpennes-Charleroi, 2001.
- ***Jardin public***, brèves, Le Grand Miroir, Bruxelles, 2001.
- ***Détours à Grignan***, textes courts, Colophon, Grignan, 2002.
- ***Portraits***, prose poétique, Le Grand Miroir, coll. *La petite littéraire*, Bruxelles, 2002.
- ***À l'étranger***, récit, Le Grand Miroir, Bruxelles, 2003. Rééd., Labor, Bruxelles, 2005.
- ***Les oiseaux de Messiaen***, dessins de Mélanie Berger, Esperluette, 2005.

À paraître

- *La porte de Cézanne*, en collaboration avec le peintre Jean-Gilles Badaire, Cadex, Saussines.
- *Une monographie sur la sculpteure Anne Jones*, Artgo, Bruxelles.

À consulter

- *Monographie sur Nicole Malinconi*, par Michel Zumkir. Le Grand Miroir, Bruxelles.
- *Nicole Malinconi - L'écriture au risque de la perte*, par Michel Zumkir, Luce Wilquin, Bruxelles, 2005.

Texte et analyse

Aperçu

Ce qui pénètre le regard. Ce qui entre dans les yeux dès qu'on les ouvre. Tout, quand on y pense. Partout où ils se posent, les yeux voient, est-ce qu'on y pense ?

Dans un premier temps, c'est ainsi ; le regard est envahi, rempli d'un seul coup par le dehors, par tout ce qui veut bien apparaître du dehors, les morceaux de réel présents là devant soi et tout autour, les éléments pris séparément ou formant des ensembles, les grandes formes et les détails, tout ensemble. La moindre trace, aperçu de trace ou de ligne, toutes les sortes de lignes se croisant ou non, faisant parfois des espaces entre les croisements ; les épaisseurs, reliefs gigantesques ou ténus, aspérités de la matière jusqu'à la plus fine, jusqu'au grain ; les couleurs, claire et foncée ainsi que les autres entre ces deux-là ; les taches ; la pointe infime de quelque chose ; le mouvement de quelque chose, les ondulations parfois pareilles à du mouvement ; toutes les surfaces ; la brillance, la place de la brillance selon l'endroit où l'on se tient, selon la lumière qu'il fait ; tous les reflets de la lumière ou de quelque chose sur autre chose. Et l'ombre aussi. L'ombre sur ce qui est vu est vue elle aussi. C'est avant la pensée de l'ombre ou de la lumière ou de la brillance. On ne pourra jamais dire ça, cette totalité, cet engouffrement du réel dans les yeux. C'est indicible. Animal. D'ailleurs, on ne le sait pas ; c'est vu à l'insu, sans intention. C'est le premier temps.

C'est pourquoi aussitôt on oublie. Je veux dire que dans un second temps, immédiat, on n'a pas vu, on n'a rien vu ou presque. On est comme sans mémoire de tout ce qui a pénétré dans les yeux, de comment c'est entré en soi, comme devenu à soi.

Avant que se ferment les yeux ou qu'ils se détournent, avant, déjà, oui, tout cela est perdu. Tout, vu et perdu tout de suite. On est au fond comme seul, sans le monde.

Ce qui reste, alors ; l'aperçu que l'on garde en soi ; l'idée, rien qu'elle, que l'on se fait de tout (de l'ensemble et des détails), à quoi il faut bien se fier et donner un nom. Le nom donné à chaque chose pour l'appeler, pour se la garder, même perdue, voilà ce qui reste, ce qui préserve de la confusion. Alors, on se risque à avancer quelques mots pour tenter de retrouver l'un ou l'autre contour, une couleur particulière ou un éclat, pour tâcher de désespérément garder ce qui est là, fuyant, entrevu.

Les mots ne font que dire ; ils n'arrivent à la hauteur de rien de ce qui est perdu, ne vous consolent pas de ce qui est perdu. Ils balbutient, ils vous laissent au regret de ce qui n'a pas été dit, ou de comment. Mais quoi d'autre, sinon eux ?

Alors on continue, on parle encore d'un contour, d'une couleur particulière ou d'un éclat ; manière de se les figurer, pour ainsi dire.



Rien ou presque paru en même temps que **Da solo** aux Éd. des Éperonniers en 1997 rassemble une soixantaine de textes divers dont est tiré **Aperçu** et qui présentent comme dénominateur commun les choses vues, le comment du «voir».

«Ce seraient comme des instants fugitifs [...] ils laisseraient apparaître comme une vérité, le temps de leur passage, le temps d'un bref dessillement des yeux. Ou même pas.» peut-on lire en exergue.

Impressions fugitives donc qui laissent entrevoir, dans la captation brève d'une partie, d'un reflet, une vérité qui, offerte à notre regard dans

sa plénitude et en pleine lumière, telle la lettre volée dans la nouvelle d'Edgar Poe, n'aurait pas attiré notre attention et révélé son existence.

C'est donc la surprise, l'improbable rencontre, ou l'impossibilité de tout voir d'un objet, qui capte l'œil et appelle le regard.

Dans *Aperçu*, l'auteure décortique le mécanisme du regard. D'abord le regard absorbe «*tout ce qui veut bien apparaître du dehors*» (c'est donc un «*tout*» relatif, conditionné, si on peut dire, par la bonne disposition du réel), dans une inflation d'images qui fait voir «*les éléments pris séparément ou formant des ensembles, les grandes formes et les détails, tout ensemble*».

Traces de toutes sortes, couleurs, mouvements, ondulations, reflets et ombres... Le réel est fait d'un entrelacs d'éléments nombreux ressortissant à la géométrie comme à la couleur et soumis à un mouvement et à une lumière changeants, à des modifications et recompositions incessantes.

Court chez Malinconi l'idée que la confusion à l'œuvre dans la pluralité ne permet pas la nomination du singulier, que l'action de regarder induit la division des constituants d'un ensemble de choses vues pour qu'ils se distinguent, aux deux sens du terme. Nommer, finalement, c'est distinguer un élément d'un ensemble par un détail ou une particularité, pour l'appeler, lui conférer une existence propre.

Il y est question d'envahissement, de remplissage instantané, d'«*engouffrement du réel dans les yeux*», tous termes qui signalent une effraction soudaine, contre laquelle on ne peut d'abord rien, et qui laisse déséparé, sans mot.

«*C'est le premier temps*», avertit l'auteure. Ce qui est vu l'est à notre insu. On ne peut pas tout voir de ce qui est à voir. Et d'ajouter : «*C'est pourquoi aussitôt on oublie.*» C'est le second temps, immédiat, et fugace. On se retrouve comme après une catastrophe, ou un tour de magie, sans savoir comment c'est arrivé.

Pour exprimer le dénuement qui fait suite à ce rapt, Malinconi ressasse la perte par des expressions insistantes : «*On n'a pas vu, on a rien vu ou presque*» et : «*Tout, vu et perdu tout de suite*». Le «*presque*» de l'expression, et partant du titre du recueil, est important et rassurant : dans la débâcle générale, il y a quelque chose à sauver, même si c'est infime.

Le regard nous fait vivre chaque seconde une espèce de tragédie, nous donnant le monde et nous le reprenant aussitôt, nous laissant «*seul, sans le monde*».

Mais on a vu, on est devenu ce qu'on a vu. «*On est comme sans mémoire [...] de comment c'est entré en soi, comme devenu soi.*» Dans un autre texte du même recueil, *L'échappé*, Malinconci écrit : «*On est ce qu'on voit*».

Ce qui reste après l'oubli et la perte, c'est l'aperçu : «*l'idée, rien qu'elle, que l'on se fait de tout*» et «*à quoi il faut bien se fier et donner un nom*». C'est, dirons-nous, le troisième temps : la reprise par les mots de ce qui a été vu, au fond, dans une grande confusion, le rétablissement du regard par la parole qui s'appuie alors sur la mémoire pour l'opération de triage contrôlée par le discernement. Si on nomme, comme en désespoir de cause, c'est pour appeler, rappeler les choses perdues à la surface de la mémoire.

On ne pourra pas sauver grand-chose – comme lors de ces inondations qui ont aussi l'honneur d'un texte : juste une couleur, un contour, un éclat. C'est la grandeur des mots mais c'est aussi leur limite : ils mènent bataille contre l'indicible.

«*Les mots n'arrivent à la hauteur de rien de ce qui est perdu [...] Les mots ne vous consolent pas de ce qui est perdu.*» Mais ils demeurent «*une manière de se figurer, pour ainsi dire*».

Malinconci relève souvent cette difficulté des mots à rendre compte du réel. Elle écrit que «*pour ce qui n'est pas d'usage les mots manquent, ne sont pas à la hauteur*». Elle garde le souvenir de ces mots du parler wallon qu'utilisait sa mère et qui faisaient «*un bruit d'objet, le bruit de ce qu'on fait*». Dans *Le produit*, un texte de *Jardin public*, elle stigmatise le langage managérial qui contamine tous les domaines linguistiques avec des expressions telles que «*faisabilité du projet*», «*optimisation des résultats*», toutes formules qui sont le résultat d'«*une langue fabriquée, faite pour dire que l'on agit et peut-être même pour agir, dès que l'on a dit*» et qui coupe les gens qui les emploient de leur sensualité.

Dans *Les aquarelles de Morandi*, Malinconi montre que les objets sont vus d'après la place qu'ils occupent, la face qu'ils présentent au regard et leur position par rapport à la source de lumière. On songe aux découvertes de Cézanne puis des cubistes. Le peintre cherche à « *comment voir* » les objets, au-delà des changements auxquels il sont soumis, dans ce qui est perdu de chacun d'eux dès lors qu'ils sont vus sous un seul angle.

« Il ne voit pas ce qui de chaque objet ainsi placé est perdu, le côté caché de l'objet, son silence. Alors il le peint, il le fait. Il peint l'instant perdu de l'objet, sa mémoire, l'indicible entre les objets, ce qui les fait exister. »

Là où l'écrivain est chargé de dire les choses vues – ou vécues –, le peintre a bien pour mission de les peindre, ce qui ne signifie pas rendre *platement* ce que le regard voit ou a vu, mais travailler la mémoire de ce qui a été vu, au plus près de la vérité de l'objet regardé.

On a noté qu'il y avait de la tragédie dans l'acte de voir ; toute vision s'assimile à une catastrophe. Il y a, chez Malinconi, une terreur, un effroi du regard qui a vu (presque équivalent à celui du « regard aveugle »), car ce qui est vu bouleverse la donne intérieure du regardeur et l'amène à la modifier en permanence, à défaut de quoi il risque de périr sur pied dans un ressassement mortifère de ses images.

« Je fais les yeux, agrandis par l'insupportable à avoir vu quand même, par le désastre regardé au-dedans de soi. » lit-on dans ***Le regard de Zoran Music***.

Si l'action de regarder est souvent pénible, c'est parce qu'elle renvoie à nos souffrances intérieures. Nicole Malinconi nous rappelle par là que le regard n'est autre qu'une fonction du corps.

Suggestions d'activités

1. Exercice individuel

- Choisissez une scène de votre quotidien. Cela peut aussi être une émission de télé, un extrait de film, un documentaire... Sans prendre de notes, vous suivez la scène.
- Essayez ensuite de vous remémorer la scène vue.
- Écrivez ce que vous avez retenu.

Exercice collectif

Chacun voit la même scène. De préférence, une scène complexe, mêlant divers personnages et actions. Et transcrit ce qu'il en a retenu. On compare ensuite les textes obtenus du point de vue de la partie commune, des détails observés individuellement. On tente de savoir pourquoi tel détail a été relevé par certains et non par d'autres, dans quel style, type de notes ou de narration chacun l'a rapporté. Enfin on revoit ensemble la scène pour vérifier les impressions, les confronter, les affiner.

2. Dans ***Rien ou presque***, Nicole Malinconi évoque les noms du photographe Henri Lartigue, des peintres Giorgio Morandi, Zoran Music et Edward Hopper.

D'autre part elle est très sensible aux photographes français humanistes tels que Doisneau, Ronis, Cartier-Bresson ou aussi Kertesz...

Renseignez-vous (sur le Net ou ailleurs) sur ces différents artistes et tâchez de vous procurer quelques reproductions de leur œuvre.

Pourquoi, à votre avis, ces artistes ont trouvé un écho chez Nicole Malinconi ?

3. Dans *Hôpital silence*, Nicole Malinconi dresse un portrait peu amène du personnel soignant de l'hôpital (rappelons que c'était dans un contexte où l'avortement était encore prohibé). Dans vos expériences individuelles de l'hôpital ou d'établissements de soins ou dans des témoignages que vous aurez pu glaner, interrogez-vous pour savoir si c'est toujours d'actualité. Si oui, demandez-vous ce qui peut motiver cette attitude parfois « neutre » du personnel.
Renseignez-vous pour savoir si et comment l'accueil des patients a été revu, amélioré, depuis 1985 ?
4. À travers quelques livres traitant d'une maladie emblématique d'une époque (la tuberculose dans *La montagne magique* de Thomas Mann, la façon dont Fritz Zorn rend compte du cancer dans *Mars*, les derniers livres autobiographiques de Hervé Guibert sur le sida), montrer comment le malade vit « sa » maladie, relever les réactions de l'entourage, comment la maladie est perçue à l'échelle sociale.
5. En 1996 (3 ans après *Nous deux*), Annie Ernaux publie *Je ne suis jamais sortie de ma nuit* (Éd. Gallimard) sur la maladie d'Alzheimer de sa mère. Ces deux ouvrages présentent des correspondances évidentes ; relevez-les. Qu'est-ce qui, d'après vous, distingue cependant les deux ouvrages.
6. Le recueil posthume *Choses vues* de Victor Hugo est un fatras de textes divers constituant un témoignage unique sur le 19^e siècle. Relevez dans l'un ou l'autre texte comment il a rendu compte d'un événement de son époque (aspect social ou/et purement visuel), établir un parallèle entre les points de vue des deux écrivains.

Choix de textes

J'avais souvent pensé, à propos de l'hôpital, que ce devait être un lieu protégé du mensonge et de la vanité.

Un lieu où l'on entre et, d'emblée, on parle du ventre et du sexe. Ou de l'enfant, ou du sang. Contrairement aux autres lieux où ces choses-là ne se parlent pas, ou alors, par hasard, l'hôpital, c'était cela : un endroit pour le ventre et le sexe, pour le corps, pour l'enfant, ou le sang.

Un lieu à parler et à toucher.

Je pensais qu'à travailler là, dans cet hôpital, on devait s'approcher comme d'un centre, d'une parole essentielle sur le désir et sur la mort ; on devait s'approcher des corps, parlant chacun leur discours propre, leurs mots.

Je ne savais pas qu'il fallait compter avec la haine. Ou peut-être la peur.

L'hôpital veut soigner, organiser les soins, méthodiquement, efficacement ; et la peur, c'est que les corps se mettent à interroger, à prendre du temps, par leurs questions, à demander autre chose que des soins. On verrait ainsi qu'ils sont différents les uns des autres ; atteints du même symptôme, peut-être, mais uniques dans leur histoire et dans leurs mots ; donc impossibles à régler. Et respectables.

On finirait peut-être ainsi par reconnaître, outrageusement posée par eux, la question qui traverse tous les corps des êtres parlants, mais qui, à l'hôpital, éclate sans plus de précaution, brute, à travers le ventre, ou le sexe, ou l'enfant, ou le sang.

Une question de désir .

La question d'un flux, particulier à chaque existence, qui habiterait le corps, selon ses lois propres et ne s'embarrasserait pas d'autres lois pour orienter le cours de la vie ; ou bien qui aurait été endigué, soumis à une autre maîtrise, sans autre issue que de venir se crier dans le corps, comme ultime parole, jamais menteuse, à moins que de s'y éteindre. C'est la question, celle du désir. Constamment présente dans les salles de consultation, derrière les portes des chambres. Renvoyée comme dans un miroir à tous ceux qui travaillent là, dans l'hôpital, les médecins, les infirmières, tous.

Génante. On la hait. On va la réduire au silence.

D'abord, c'est involontaire, la haine. Ça tient à la neutralité.

L'hôpital a mis sa haine dans le neutre. Il s'est masqué de blouses blanches, de portes identiques, de formalités d'entrée, d'odeur de désinfectant, de voix off.

On y entre sans trop savoir. On se tait. On attend. On n'ose pas déranger. Pas trop.

On y vient pour parler de la maladie ; ou simplement pour parler du corps ; ou de la question qui habite le corps.

Depuis le temps qu'on y pense et qu'on reporte à demain le moment de franchir le pas, la question a pris de l'ampleur, elle a envahi le corps, toute l'existence.

Et, avec elle, l'inquiétude et le besoin de parler.

Puis on entre dans l'hôpital et il se passe ceci : que la parole de celui-là même qui parlait n'y est pas entendue. On l'ignore. Elle n'a subitement plus d'existence. À la question, au cri, l'hôpital se fait sourd et greffe sur le corps un langage codé, équivalent pour tous, de la neutralité beige des murs.

Alors, on est déshabillé de ses propres mots et on s'abandonne à la machine sourde et impeccable qui traite le corps.

On se tient là, comme déporté ; on a laissé sa carte d'identité et ses vêtements ; on perd l'odeur de la maison ; à la longue, on ne voit plus le temps qu'il fait dehors ; on ne sait plus quelle heure il est.

On est retourné dans un ventre exclusif.

On s'en remet à la science du médecin, à son savoir-faire.

On dépend d'un appareil pour respirer ; d'un appareil pour uriner ; d'un sang anonyme ; d'un liquide dans la veine, qui fait vivre sans boire ni manger ; d'une ventouse, pour tirer l'enfant hors du ventre.

On est un corps à la merci.

On reçoit tout : les repas aux heures fixes ; les médicaments, un par un ; la piqûre ; le bassin pour uriner ; la visite du médecin ; l'ordre de ne pas crier ; l'ordre de ne pas se lever ; la permission de se lever, ou de faire sa toilette ; l'interdiction de prendre l'enfant près de soi, dans le lit ; l'autorisation de quitter l'hôpital.

*On est exempté de décision, mis à l'abri, neutralisé.
Parfois ça protège même de l'envie de guérir.*

Il faut alors s'inventer d'autres repères, d'autres ponctuations du temps : les pas dans le couloir, ceux des visiteurs ; ceux, pressés, de l'infirmière : on finit par deviner quand elle va entrer dans la chambre, ou passer outre ; le grincement du chariot des diners ; l'heure des soins, celle du médecin, celle du kinésithérapeute, celle des thermomètres, celle de la toilette, celle des visites ; les jours où l'on va à la selle, et les autres l'écoulement du drain dans la petite bouteille, au pied du lit, que l'on vérifie chaque matin ; les jours à attendre l'enfant ; les jours à compter avant d'enlever les fils de la cicatrice.

On est rivé à soi-même.

On a besoin d'une petite photo sur la table de chevet, ou d'un journal, ou d'une cigarette : de quelque chose venant du dehors, pour ne pas succomber au rétrécissement.

(Hôpital silence)



La patronne de l'épicerie demande ce que pouvait bien faire Louise Blanc, dans cette ville.

On ne sait pas. Personne ne sait exactement de quoi elle vivait, là-bas.

Certains disent qu'elle était ouvreuse. Ouvreuse de cinéma dans le haut de la ville. Qu'elle travaillait au pourboire. Qu'elle a dû exercer ce métier-là un temps, mais qu'elle ne s'est pas fixée. Pour le reste, on ne peut que supposer. On dit qu'elle n'a jamais eu de métier. On veut dire : quelque chose de stable, de net. On pense qu'elle n'a pas d'avenir. Elle n'a rien. À part l'enfant.

La femme qui est debout dans le magasin dit :

- *C'est pour l'enfant qu'elle est revenue. Elle était malade de l'enfant, quand elle vivait séparée de lui.*
- *Quand elle vivait à la ville, dit la patronne, ça devait être comme si elle n'avait pas eu d'enfant.*

La patronne dit qu'un jour, on a vu Louise Blanc, dans cette ville. Dans la rue. Dans la foule. Qu'elle portait une robe noire, droite, très près du corps.

Qu'elle marchait vite, sans voir personne.

La patronne dit qu'on pourrait aussi avoir vu un homme, un inconnu, marchant du même pas qu'elle, tantôt à ses côtés, tantôt séparé par la cohue, qu'ils seraient passés si vite, disparus dans la foule sans qu'on sache.

— *Une robe noire, droite, très près du corps, dit la femme. Son corps dans la rue, pour les regards.*

— *Oui, dit l'épicière. Pour un homme qu'on ne connaît pas, qu'elle aurait rencontré là-bas.*

On ne peut que supposer. L'inconnu aurait voulu d'elle tout de suite, en la voyant. Tout de suite, ils seraient partis ensemble. Parce qu'elle aurait senti immédiatement qu'elle voulait ça, elle aussi. Aller avec lui.

Cette force avec laquelle elle aurait désiré être à lui, ça n'aurait jamais existé avant d'aller dans la ville. Ça l'aurait étonnée. Ça serait venu d'elle comme ça, sans qu'elle décide. Irrémédiable. Ils se seraient retrouvés souvent, dans une chambre d'hôtel. À partir de ce moment-là, elle aurait vécu comme s'il lui fallait rattraper un retard.

— *Comme si le temps lui était compté ? demande la femme.*

— *Oui, dit la patronne. Elle aurait aimé cet inconnu comme si elle allait mourir.*

Après quelque temps, ça se serait marqué dans son corps. La splendeur. Cet espace même, entourant son corps, lorsqu'elle marchait dans les rues.

— *Ça ne pouvait pas durer longtemps, dit la femme. Il devait arriver quelque chose.*

— *C'était sans importance, dit la patronne.*

Quand il la prenait, dans les chambres d'hôtel, comme personne encore. Elle l'avait déjà perdu. Elle savait cela.

Elle se tient toujours dans la pièce d'où on voit le mur. Les maisons si petites n'offrent pas le choix.

La pièce d'à côté, derrière la porte, est réservée à la vieille, la mère de l'homme. Depuis toujours, c'est une pièce condamnée.

Ils y ont entreposé le lit de la vieille femme et toutes ses choses à elle, les restes de ce qui avait appartenu à ses lieux à elle, à d'autres maisons qu'elle avait habitées avant, où elle avait passé sa vie.

Dans la pièce, ça sent le chat. Louise Blanc n'y entre que pour porter le manger.

Elles ont toutes les deux quelque chose qui les tient attachées à l'homme. Elles le savent. Pas besoin de se parler. Elles se tiennent chacune de chaque côté de la porte.

Maintenant qu'ils ont crié et que l'homme est parti, la vieille va ouvrir. Louise Blanc le sait : chaque fois qu'ils crient c'est ainsi. Elle vient.

Elle ne bouge pas dans l'embrasure de la porte. Le corps appuyé sur une canne, penché vers l'avant, comme cassé. Ça forme un angle. C'est incapable de se redresser, jamais. Pour regarder devant elle, elle doit soulever tout le poids de la tête. Ça donne au regard un air de supplication.

Elle reste là longtemps. Immobile. Elle fixe la télévision.

Louise Blanc ne la voit pas. Elle est attablée devant le roman-photos. Le corps tout entier lit les images. Louise Blanc achète le roman-photos depuis qu'elle est revenue dans la maison. On peut bien s'offrir ça.

On ne se parle pas. Ce n'est pas qu'on prenne soin de se taire. C'est comme un oubli. On oublie ce qu'on a été. Alors on est là, dans les objets. On n'a plus que ça : faire. Et on parle de ça : de ce qu'on fait.

La vieille femme dit qu'elle a vu l'enfant, qu'il est venu par derrière, quand l'homme était dans la maison. Elle dit que l'enfant n'est pas entré dans la maison, qu'il a pris son vélo contre le mur de derrière. Il est parti vers la grand-route.

Louise Blanc fume la cigarette, assise à la table. Sans détacher les yeux du roman-photos. Elle fume lentement. Elle est devenue quelqu'un qui ne dit plus rien. Se garder de parler, de cet effort incommensurable que ça lui coûterait. Se préserver des mots.

Des taches pourpres lui sont apparues sur le visage et sur le cou. Quand la porte se referme, elle quitte la chaise. Elle est debout à la fenêtre, devant le cadre gris du mur. Collée à la vitre, dans l'angle qui permet d'observer le chemin le plus loin possible en direction de la grand-route. Il ne pleut plus ; les zones foncées du mur se sont élargies. Quand il fait ce temps-là toute la journée, elle n'a plus l'idée de l'heure qu'il est. Elle reste ainsi, le front collé. À force, elle finit par oublier qu'elle regarde ; elle oublie l'enfant ; elle n'attend plus rien.

Quand l'enfant rentrera, il ne dira rien. Il sentira le dehors. Il voudra manger. Il aura roulé longtemps. Elle ne saura pas depuis combien de temps il a quitté l'école.

(L'attente)



On se tenait dans la cuisine ; on y avait notre odeur, nos choses. On a connu beaucoup de cuisines différentes. On ne les quittait pas. On chauffait. C'était propre. Les tringles des rideaux étaient en cuivre. Il y avait un chien en faïence rouge, avec une queue dressée, recourbée vers la tête. Quand sa sœur venait, elles parlaient de la queue du chien et elles riaient toutes les deux, longtemps. À devoir croiser les jambes pour se retenir de faire.

Il y avait une radio à feuillets, à succès, à jeux radiophoniques. On écoutait « Reine d'un jour ».

L'homme n'écoute pas ça ; il nous laisse nous deux.

Il y avait une table pour elle et moi, pour la couture et le repassage de la couture ; pour les devoirs, pour les repas ; pour poser les mains dessus ; pour laver la poupée.

Dans la cuisine, on disait : Tu m'aimes bien ? Ou : Tu n'es plus fâchée ?

C'était un endroit à faire pleurer la poupée très longtemps, très inconsolablement, jusqu'au moment où elle criait à l'enfant d'arrêter ça. Elle cousait. Elle annonçait ce qu'elle faisait, ce qu'elle allait faire ou défaire ou préparer ; elle jurait ; elle aurait bien tout envoyé à la merde ; elle faisait du beau travail ; ils allaient encore dire qu'elle a les mains d'or.

Quand elle avait fini, l'enfant prenait sa feuille cachée, lisait à haute voix tout ce que la mère avait dit et qui se trouvait sur la feuille, écrit comme ça se présentait, avec les jurons et les sarcasmes. Elles riaient. L'enfant parvenait à faire rire la mère comme personne. Elle l'avait. La mère disait : Heureusement que je t'ai.

La cuisine, c'était un endroit à elle et l'enfant, à croire en elle, à elle toujours, tout le temps, à tout elle, à se dire qu'on s'aime bien, à demander son pardon, à promettre qu'on ne le fera plus. Un endroit clos, à croire que l'enfant pourrait sans fin rester dedans, protégé du dehors, de quelque chose qu'elle craint, d'une horreur incontournable.

La cuisine était l'horreur intérieure ; le nid d'amour ; le mensonge. Dedans se tenaient l'enfant et la mère, enfermées avec les cahiers et les livres de l'enfant et la machine à coudre Zanker.

Avec l'enfant assise devant les cahiers ou les livres, n'écrivant pas ni ne lisant ; des heures à ne pas savoir quoi faire, à être dans le blanc.

Avec la mère assise à la machine à coudre, penchée, et le bruit de la Zanker, lent d'abord, chaque coup d'aiguille détaché, puis de plus en plus rapproché comme un vrai moteur et le dos de la mère secoué par saccades rapides, puis le bruit de nouveau espacé, puis repartant de nouveau, toujours comme ça.

L'enfant venait près de la machine à coudre, debout, immobile ; elle regardait tous les gestes de la mère autour du tissu et de la Zanker ; elle lisait le nom Zanker sur le bras de la machine ; doré sur fond noir. Elle devenait un bloc. Elle poussait un cri muet. La mère ne pouvait plus rien pour l'enfant ; elle ne pouvait que jeter le tissu et crier.

Alors l'enfant s'échappait de la cuisine. Elle filait s'enfermer dans les cabinets. Elle y restait longtemps ; jusqu'à ce que vienne la mère et qu'elle demande qu'est-ce que tu fais là si longtemps et qu'elle dise à l'enfant d'ouvrir, qu'elle insiste plusieurs fois ; jusqu'à ce qu'elle dise que la moutarde va lui monter, que cette fois-ci tu vas t'en souvenir ; jusqu'à ce qu'elle crie qu'un jour elle la cassera, la porte.

Dedans, l'enfant proférait à voix basse tous les jurons qu'elle connaissait du pays de l'homme, toute la série ; les injures à Dieu que les maçons et les marchands lâchaient dans la rue pour un oui pour un non. Elle les prononçait lentement, pour bien penser à ce qu'elle disait, dans sa langue à lui.

Viens, dit-elle, que je te montre, que je te fasse voir comment.

Elle fait voir où piquer l'aiguille, où tu la fais ressortir et comment conduire le fil autour du doigt.

Elle montre comment placer le doigt sur le couteau, comment sur le bord de la lame le bord du pouce et le tranchant de la lame sur la peau du poisson et la peau s'arrachant comme une peau.

Et comment avec les doigts puiser dans le sel ; comment pas que les doigts mais la main tout entière pour sentir comme il faut. Et enfonce la main, les deux, dans la farine, dans l'oeuf cru et le lait ; et malaxe ; et laisse glisser entre tous tes doigts ; et racle, à la fin, tes doigts contre le bord de la jatte ; et lèche.

Elle dit : Viens voir comment faire pour le jardin, pour les tomatiers ; comment les pincer pour qu'ils portent.

Elle dit : Regarde mes mains, comme elles sont devenues à cause du jardin, du froid ; mes mains pleines de crevasses. Regarde mes doigts,

mon enfant, la pulpe de mes doigts tannée par le jardin, par les pommes de terre nouvelles qui n'ont pas encore rendu leur feu.

Elle dit : Regarde comme tu marches ; regarde comme tu es belle ; regarde comme on te regarde. Regarde la photo, la belle image, les images du roman-photo, la belle histoire d'amour.

Elle dit : Ouvre les yeux, c'est devant toi. T'es comme lui, tu n'as pas les yeux en face des trous.

Elle dit : Ferme tes yeux, ne regarde pas de ce côté-là ; ne viens pas voir le sang ; ne regarde pas ces pages-là, tellement sales, tellement comme c'est.

Elle dit : Regarde les gencives que j'ai ; regarde mon ulcère, ma jambe, mon pansement ; regarde la forme des comprimés, leur couleur. Regarde à quoi je suis réduite ; regarde ta pauvre mère.

Elle dit : Quand je t'aurai tout montré, je te perdrai.

(Nous deux)



Je me demande ce que j'ai à me rappeler tout ça maintenant, alors qu'avant, quand je travaillais à l'hôtel Beauregard et que Lyse était là, l'Italie, c'était une affaire oubliée. Je pensais à mon travail, ou à Lyse, ou à Lisa, notre enfant, et ça m'occupait tellement de penser à tout cela, que je n'avais pas le temps de revenir à avant.

Au fond, le travail, Lyse et notre fille Lisa étaient les trois seuls sujets de mes pensées, c'était mon but en trois parties et je ne pouvais pas les séparer. J'étais préoccupé à cause de Lyse, de ce que notre vie était devenue depuis que Lisa était née, de ce que Lyse devenait depuis qu'elle avait son enfant, de tout ce que disait Lyse à propos de sa vie à elle, de la vie en général, de comment plus rien ne valait la peine de rien, hormis son enfant.

Elle était souvent malade, on ne savait pas au juste de quoi ; les maladies se relayaient l'une l'autre et ne la laissaient pas tranquille un seul jour ; ça la mettait de mauvaise humeur.

À la fin, la mauvaise humeur avait gagné, même en dehors des maladies et avait envahi la vie de Lyse, ses gestes, tout ce qu'elle faisait. On aurait dit qu'elle m'en voulait, ou qu'elle devait se venger de quelque chose, peut-être ; mais de quoi, je me le demande. Je pouvais juste me dire que Lyse était devenue antagoniste. Il n'y avait plus d'amour, à la longue. Tout l'amour de Lyse s'était déversé sur Lisa comme une mer ; Lyse n'avait pas besoin de moi pour aimer notre enfant et elle n'aimait plus que notre enfant. Je les voyais, elles deux, dans cet amour-là ; elles étaient loin de moi, elles me tenaient à l'écart. C'était comme d'être devenu inutile. Même la maison ne convenait plus à Lyse, on aurait dit. Lyse n'y voyait que des défauts. Elle la traitait comme une maison ordinaire que l'on soigne comme il faut parce qu'il le faut, mais on ne voyait pas si elle était contente de la maison que nous avions, si elle avait quelquefois l'idée que c'était notre maison, acquise au bout de tant d'années de mon travail, de tant d'efforts, après qu'on soit parti de rien. Non, ça ne faisait pas sa fierté.

Parfois, je me disais que j'étais devenu un étranger dans ma propre maison, après avoir été un étranger dans le pays, et cela me mettait moi aussi de mauvaise humeur, et l'idée me venait alors de retourner, tout seul, en Italie pour ne plus être un étranger nulle part, ni dans le pays, ni dans ma maison. Mais aussitôt, je regardais Lisa, mon enfant, et je pensais : cet enfant-là est mon enfant. Quand elle est née, je suis allé la déclarer à la commune et elle porte mon nom. Même si elle n'écoute pas mes conseils, même si elle croit qu'elle n'a pas besoin de moi, elle a quand même besoin de moi. Si je m'en vais, où est-ce que Lyse trouvera tout le nécessaire à la vie, depuis si longtemps qu'elle reste dans la maison ? Lisa sera obligée de travailler très tôt comme Lyse et comme moi elle ne pourra pas faire de longues études et elle n'aura pas d'éducation. Elles seront malheureuses toutes les deux et moi aussi, je serai malheureux. Non, je me suis dit, quand on a un enfant et qu'on espère lui faire faire de longues études, on reste, sinon l'enfant est perdu. Alors je suis resté avec Lyse et j'ai continué à travailler à l'hôtel Beauregard, sans plus penser à m'en aller ni à retourner en Italie, il ne fallait plus revenir là-dessus.

Au fond, c'était à comparer à quand je suis parti de chez moi, quand j'ai dit à mon père : Je pars, et que je suis parti sans revenir là-dessus ; sauf qu'ici, je restais et que je ne disais à personne que je restais, sinon à moi seul.

Souvent, j'aurais voulu me dire le contraire et partir quand même, à cause de l'antagonisme de Lyse et de l'espèce de découragement qui me prenait. Lyse, quand je lui parlais, elle ne s'intéressait plus à ce que je lui disais, je le voyais bien. Alors, quand je voyais de cette manière-là, je ne savais plus à quel moment j'avais raison, si c'était au moment de penser à partir, ou au moment de penser à rester. Et comment le savoir. Mais j'avais aussitôt la pensée de Lisa qui me revenait, et des études qu'elle pourrait faire grâce à mon travail, et de la vie qu'on a quand on a fait des études et qu'on est sorti de l'ignorance, et de tout ce qu'on ne doit plus endurer alors. Pour Lisa, c'était moi, son père, qui y pensait. Cela suffisait à me persuader de rester et, chaque fois que je recommençais à hésiter, je me persuadais à nouveau avec cette idée-là. Voilà comment Lyse, Lisa et mon travail étaient mes trois buts réunis, inséparables.

Le seul des trois qui me donnait des résultats, c'était mon travail ; avec lui, au moins, je pouvais dire que je voyais où j'allais. Jusqu'à la fin, j'ai vu la direction à prendre, jusqu'au moment de rassembler mes économies et d'acheter la maison. À ce moment-là, j'ai vu où j'étais arrivé grâce à mon travail. C'est mon résultat final ; je le vois encore chaque jour. J'ai de la chance.

Pourtant, une fois que tu l'as, ta maison, il te reste à savoir tout ce que tu vas y vivre. Quand je regarde par la fenêtre et que je vois toutes celles d'en face, de l'autre côté de l'eau, bien alignées, bien entretenues, avec chacune son jardin et, le soir, les lumières des télévisions à travers les fenêtres et de temps en temps quelqu'un, je me dis : est-ce qu'ils sont arrivés où ils voulaient arriver ? Est-ce qu'on sait une chose pareille ? Ce n'est pas parce que tu es installé devant la télévision dans ta maison que ça veut dire quelque chose à propos de cette question-là.

Moi je me souviens d'un soir devant la télévision, avec Lyse. C'était l'histoire d'une fille qui ne voulait pas voir son père. Il avait beau faire, elle le fuyait tout le temps comme si elle n'avait pas voulu de celui-là pour père. Je pensais : c'est exactement ma situation. C'était à être bouleversé. J'avais dit à Lyse : cette fille-là, elle ne l'aimait pas beaucoup, son père. Mais Lyse avait répondu que je voyais bien que c'était du cinéma, que c'était un rôle pour film, qu'il ne fallait pas chercher si loin. Quelque chose comme ça. Et moi, toute la nuit, je m'étais débattu avec cette idée-là ; je ne pouvais pas m'enlever de la tête que c'était vraiment ma situation.

Quand j'y repense et que je regarde en face, je me dis : tu ne sais rien du résultat final de personne.

(Da solo)



Ma mère et moi, on allait au centre ville le samedi, quand elle avait fini de nettoyer la maison et que j'avais mis mes habits propres. On allait marcher sur les boulevards entre les allées de palmiers, comme les touristes. On avançait jusqu'aux magasins de luxe, là où commençaient aussi les hôtels et palaces pour ceux qui venaient faire la cure thermale à M. A partir de là, la ville changeait. Ce n'étaient qu'établissements, tous plus grandioses les uns que les autres. Avec des portiers en livrée qui s'avançaient vers vous dès votre sortie de voiture et vous accueillaient devant les parterres de cannas et de lauriers, saisissant les bagages et vous menant vers le grand hall d'entrée, tout brillant de miroirs malgré la pénombre qu'on y maintenait ; ça se voyait même du dehors. Ce n'était que du dehors qu'on la connaissait, cette partie-là de la ville ; c'était la plus belle partie ; elle vous faisait rêver parce que vous n'étiez pas de ce monde-là. On était pourtant fier de pouvoir indiquer aux étrangers qui vous le demandaient, de leur voiture, où se trouvait l'établissement qu'ils cherchaient. On les connaissait tous de nom, les établissements, l'Excelsior, le Victor Emmanuel, le Régina ; on les indiquait aux étrangers aussi simplement que s'ils vous avaient demandé l'église ou l'hôtel de ville ; on répétait avec désinvolture le mot stabilimento qui disait bien quel prestigieux endroit on connaissait, qui vous haussait celui-ci à la hauteur du palace ou de la résidence de luxe. Puis, on regardait s'éloigner leurs belles voitures étrangères.

Au centre ville, il y avait le Gambrinus avec sa grande terrasse découverte remplie de tables, et son podium au fond, pour l'orchestre. Le Gambrinus donnait concert tous les soirs, en saison. On y allait, ma mère et moi. Autour de la terrasse courait une galerie avec des vitrines remplies de sacs et de bijoux. Les vitrines demeuraient éclairées même le soir. On était nombreux à écouter là, debout, à se pousser pour mieux voir. On ne pouvait pas mettre le pied en bas du gradin qui séparait la galerie de la terrasse, sinon on avait l'obligation de s'asseoir à une table et de devenir un consommateur. Et tu donnes le double de ce que tu donnerais ailleurs, disait ma mère.

On tombait parfois, par chance, le jour de Luciano Bianchi, le ténor. Luciano Bianchi chantait des airs qui finissaient par faire venir les larmes à tout le monde et que tout le monde applaudissait longtemps, en criant, bien qu'on admettait, certains, qu'il était loin de parvenir à la hauteur du grand Caruso. Ce jour-là, il fallait avoir la chance d'être arrivé avant le début du concert, sans quoi la galerie était envahie et on devait rester loin en arrière. Et tout le monde, debout, à se bousculer, à se pousser pour tâcher de voir Luciano Bianchi en même temps que de l'entendre. Ma mère me tenait par la main; elle se faufilait entre les gens, elle nous frayait un passage, l'air de rien, jusqu'au bord de la terrasse. Quand les serveurs étaient occupés de l'autre côté, ma mère me faisait signe de la tête et elle me poussait en cachette vers le bas du marchepied. Tu verras mieux, elle disait. Elle me faisait un clin d'œil. Elle aimait bien resquiller, ça devait lui rappeler sa jeunesse. Moi, j'avais peur qu'on me voie, les serveurs. Je demeurais, un pied en bas du gradin, un pied au-dessus, encore dans la galerie, encore là où c'était permis, ne guettant plus que les regards des autres, les assis; s'ils me voyaient. Je restais ainsi un moment, de biais entre les deux places, le temps de tâcher de ne pas déplaire à ma mère, puis, très lentement, je me remettais droite sur la jambe qui s'appuyait sur le marchepied. Ma mère hochait la tête et soupirait d'avoir un enfant aussi peureux, aussi incapable de profiter de la vie, elle disait. La soirée était gâchée.

(À l'étranger)



C'est un homme d'une cinquantaine d'années. Bien habillé. D'abord on remarque cela, l'allure bien mise. Manteau, cravate, chaussures de ville. Rouge, la cravate. Je veux dire que là où il se trouve, là où on le voit, cet homme-là se distingue par sa tenue.

Si, au lieu d'être assis sur le bord du trottoir, de se tenir comme il se tient, coudes appuyés sur les genoux, mains ballantes, bouteille de Cognac ouverte entre les pieds, il se tenait là, au même endroit dans la rue, mais debout, à parler ou à simplement marcher comme tous les autres autour parlent ou marchent, on n'aurait pas l'attention attirée sur lui, sur son habillement normal de ville.

Et si, assis là comme il est assis, avec la bouteille, il avait sur la tête un chapeau défoncé et des cheveux où, comme on dit, le peigne fin était

plus passé depuis longtemps, et si au lieu de la cravate et des chaussures il portait autre chose d'aussi sale, d'aussi usé que le trottoir, on ne le remarquerait pas non plus. C'est ainsi. On ne voit plus ce qu'on a l'habitude de voir.

Mais être assis avec une bouteille sur un bord de trottoir dans une tenue normale de ville, c'est faire sortir tout le monde de ce qu'il a l'habitude de voir. C'est déranger, au fond. On passe là avec ses affaires à faire, on marche tranquillement et brusquement on a devant soi quelqu'un de normal, si on peut dire, de pareil à soi en somme, dans une situation que jusque-là on ne voyait pas du tout. Quelqu'un comme vous et moi, on se dit. Quelle misère. Et vite, avec « quelle misère », on le laisse glisser de l'autre côté où, déjà, il ne vous ressemble plus, où on l'oublie, incorporé au trottoir.

Pourtant, trop tard, on l'a vu. C'est comme si, du seul coup d'œil sur lui, on s'était arrêté une heure au bord du gouffre. Manière de dire. Un seul s'arrête. Un qui tient lui aussi une bouteille. Avec le pull-over et les chaussures aussi sales que le trottoir. Celui-là se penche vers l'autre et lui parle; c'est le seul. Mais l'homme assis ne veut rien, on dirait, ou ne dit rien. On ne sait pas. Dans le bruit et le passage de la rue, on ne saura pas. L'homme penché se redresse, fait signe qu'il n'insiste pas et s'éloigne avec, d'une main, la bouteille et de l'autre, comme un salut à son semblable.

(Singulier exclu)

(texte tiré de Jardin Public)



Regard de côté, par-derrière soi : regard aux abois de celui qui n'est plus chez lui, qui part ou arrive mais pas chez lui, qui, vu la circonstance, doit faire attention à tout, tout tenir à l'œil. Pas question de laisser aller le regard un seul instant vers sa pente naturelle, vers ce qui se voit simplement, sans chercher à voir. Non. Surveiller tout autour, derrière lui aussi, partout. Vigilance de renard traqué, de bête blessée.

((texte tiré de Portraits))



Synthèse

Nicole Malinconi ou la vigilance du regard

1. *Le corps tu*

Hôpital silence

«Elle est là, vivante, avec un nom, un corps, une histoire, une parole, et on fait comme si elle n'avait pas de parole. Il doit y avoir deux mondes, étanches, celui où les mots sont vidés de leur pouvoir de mots, ne désignant plus rien, fonctionnels, équivalents. [...] Et un autre monde, où [...] vivre, c'est parler de ce corps qui est une question, et dire – elle le sait – la possible confrontation avec la mort.»

Cette femme qui entre à l'hôpital pour un kyste à l'ovaire est d'emblée confrontée à des tracasseries administratives qui, accumulées tout au long de son séjour, vont finir par briser son questionnement et bâillonner les inquiétudes liées à son corps. Ce corps qui fonctionne dans l'opacité et qui est le lieu des questions fondamentales à propos de la douleur, du désir, de la mort et qui par conséquent est l'objet des croyances les plus irrationnelles.

Très vite, dès le récit inaugural du premier livre de Nicole Malinconi, on est au coeur de la thématique qui va traverser son oeuvre jusqu'à aujourd'hui. Cette auteure donnera la parole à ceux qui n'ont pas les mots pour dire le mal-être et la souffrance.

Le corps souverain (tel le personnel qui surveille les corps souffrants) peut aussi bien brimer la parole que la libérer... Avec la douleur qui l'anime, *«plus de contrôle. Comme si, à ce moment-là, régnait seule la loi propre du corps, hors des mots, hors d'atteinte. (...) ça chavire le regard chaque fois. Ce même regard, emporté, que l'extérieur ne touche plus.»* Le regard est convoqué, en relation avec le corps, et au même titre que les mots. Comme si, par une relation d'équivalence placée sous le signe du corps, la parole et le regard se trouvaient associés, liés dans un même destin.

Dans ce premier livre, Nicole Malinconi traite à travers l'avortement de la relation qui soude la mère à l'enfant. Il est à noter que, lors de la parution en 1985 de ce livre aux *Éd. de Minuit*, l'avortement était toujours

interdit en Belgique (il sera légalisé en 1990 lors du fameux épisode de l'impossibilité de régner du Roi Baudouin) et que Nicole Malinconi l'a écrit à la suite de son travail d'assistante sociale dans un hôpital de Namur. Le lieu et la situation étaient à ce point représentatifs de ce qui se passait ailleurs que Marguerite Duras, rendant compte du livre pour *L'Autre journal* (texte repris en préface de l'édition *Labor*), croit qu'il s'agit d'un hôpital parisien. Marguerite Duras a écrit, à juste titre, que « *ce livre restera vivant dans la littérature* ».

À travers les témoignages quasi insoutenables que Malinconi rapporte en autant de récits poignants, on réalise que tout enfant est d'abord rêvé, imaginé dans la nuit de l'attente avant de voir le jour. Dans le difficile travail d'avortement qui est aussi une histoire mentale (« *ça fait plus mal maintenant que lorsque ça a eu lieu* »), souvent c'est par l'arrachement que le fœtus acquiert une identité.

On a ce paradoxe que des femmes qui ont décidé d'avorter se découvrent mère *a posteriori*. « *Si j'accouche à nouveau, ce ne sera pas mon premier* », dit une femme qui vient d'avorter.

Les récits qui composent ce livre illustrent le découpage du corps auquel est soumis le patient. Dans l'enceinte hospitalière où prévaut le neutre, tout ce qui émane de l'extérieur, de la mémoire individuelle, ce qui n'est pas la maladie doit être gommé. Jean-Marie Klinkenberg, dans sa lecture de ce livre attribue les causes de ce fait à l'histoire et la structure de l'hôpital.

Outre qu'il possède d'authentiques qualités littéraires (qui n'ont pas été suffisamment soulignées à l'époque où, publié dans la collection *Documents* de chez Minuit, le livre a surtout été pris pour un témoignage), ce texte a servi de base de discussion sur l'avortement et l'accueil des malades en milieu hospitalier. Il a permis d'avancer sur ces sujets délicats.

* * *

L'attente

L'attente est un récit qui, moins long, aurait pu figurer dans *Hôpital silence*.

Une femme, Louise Blanc, revient au village pour s'occuper d'un enfant qu'elle a laissé à l'Assistance publique avant son départ pour la ville, là

où elle a connu la passion amoureuse mais aussi l'errance et le devoir de subvenir à ses besoins, par tous les moyens. Ensuite elle se rend dans un hôpital pour «une histoire de femmes». C'est à la suite d'un avortement que l'enfant placé avant son départ se rappelle à son souvenir. Elle vit au moment du récit avec cet enfant, un homme – qui n'est pas le père de l'enfant – et sa belle-mère dans quasiment une pièce unique où la télé ne cesse de fonctionner. Elle attend l'enfant parti jouer près de la grand-route. Un malheur va frapper cet enfant et déclencher dans le corps de la mère une réaction physiologique intense. La mort déclarée de l'enfant ravive la blessure de l'enfant non né. Elle signe aussi la non-inscription symbolique de la mère qui, au cimetière, n'a pas de nom à elle; c'est en rouge sang que cette disparition va se graver sur le Blanc de son nom.

Le récit est ponctué des commentaires de la gérante d'une épicerie et d'une cliente où, au début, Louise est entrée faire ses courses.

Le chœur que les deux commères forment accrédite le caractère tragique de ce récit dans lequel une femme paie de la mort de son seul enfant réel l'élan qui l'a portée à vivre son destin de femme indépendante et amoureuse.

Il est écrit dans une manière sèche, comme haché, entrecoupé d'ellipses, de blancs, qui sont comme autant de marques de pudeur qui permettent à l'imaginaire et à l'émotion de jouer.

2. *La trilogie familiale*

Nous deux

Entre le départ à l'hôpital et les derniers jours d'une mère, une fille raconte l'histoire d'une femme et de ses instants avec elle.

À un moment une énumération nous est donnée de tout ce que disait la mère pour finir par des propos sur l'accouchement. A partir de là, c'est la vie à deux qui est déclinée; la complicité, parfois honteuse, avec la mère, car la mère profère des gros mots. Et l'enfant les note pour les lui rappeler et rire avec elle.

Jean-Pol Hiernaux (dans un article paru dans *Toudi* n°4) voit là l'acte fondateur de l'écriture de Malinconi.

Cela se passe dans la cuisine, dans le ventre de la maison, «*un endroit clos, rassurant, à croire que l'enfant pourrait sans fin rester là, protégée du dehors.*» L'héroïne de *L'Attente* vit, elle aussi, avec sa famille dans un lieu confiné.

L'important se trouve là : la radio, les cahiers et les livres de l'enfant (ceux qui donneront à l'enfant les moyens de sortir de son milieu mais aussi d'en rendre compte par l'écriture).

Il y a aussi la machine à coudre Zanker qui occupe la mère en tenant éloignée pendant ces moments qui réclament de la concentration l'enfant qui court se réfugier aux toilettes.

Là, l'enfant profère non plus les jurons de la mère mais ceux du père, dans une langue étrangère à la mère, « *lentement, pour bien penser à ce qu'elle disait* ». Quand l'enfant s'oppose à la mère, il est remarquable qu'elle emploie la langue du père.

La mère est celle qui apprend à regarder, qui façonne le regard.
« *Viens que je te montre, que je te fasse voir comment. Elle fait voir, elle montre... Elle dit Ouvre les yeux, c'est devant toi. C'est la mère qui fait voir comme elle est belle, comme on la regarde, comment elle est désirable. La mère veut tout contrôler du corps de l'enfant.* »

La mère surveille le corps de l'enfant, « *ce qui entre et ce qui sort du corps* ». Quelque chose de total, de fermé au monde extérieur, unit la mère à l'enfant, en délaissant le père.

« *Depuis que l'enfant est né, elle voit l'irréversible étrangeté de l'homme. Plus rien ne l'intéresse de l'homme au sexe étranger.* »

L'amour maternel a remplacé l'amour conjugal et mis fin à la vie sexuelle de la mère. Qui avait un potentiel : « *des jambes fusionnées, sans élégance mais de chair. Avec, à l'intérieur, du sang, du vivant.* »

Maintenant la mère n'est plus qu'une vieille femme qui perd la tête, ne retient plus rien, ni souvenir, ni liquides : une mère qui attend sa fille pour mourir. C'est la fille, cette fois, la surveillante du corps de la mère. A la fin, il y a cette scène capitale.

La fille cherche quelque chose d'évident à lui dire pour qu'elle retrouve un semblant d'identité, de mémoire. Elle dit : « *Tu es ma mère ; je suis ta fille.* » Et elle entend sa mère ne prononcer, en écho, que ces mots de la fin : « *Je suis ta fille.* » Ce seront ses derniers mots. La fille a engendré sa mère, et cette mère déclare être l'enfant de sa fille. Elle le fait au terme d'une vie passée à lui léguer les mots et la mémoire, tout le savoir-faire d'une mère. Mais peut-être que la mère n'a pas attendu de décliner mentalement et physiquement pour, au moment de disparaître, chercher protection auprès de sa fille...

On se rappelle qu'elle n'avait pu connaître la sienne, morte quand elle avait trois ans, et qu'elle fut recueillie par sa tante. On se souvient que la

photo de sa fille était collée par-dessus la photo de sa tante qu'elle appelait «ma maman».

L'amour qui la lie à l'enfant dès sa naissance est, on l'a dit, un amour fermé, «avec le danger de mourir, avec l'idée qu'on ne mourra pas tant qu'on reste là, dans le ventre».

La confusion est totale chez la mère qui, n'ayant jamais pu fixer sa mère dans son souvenir, n'a pu assurer cette fonction; elle restera avec sa fille dans cette indétermination jusqu'au bout. En mourant, elle quitte le ventre fusionnel et devient à jamais l'enfant de sa propre fille.

* * *

Da solo

Si *Nous deux* rend compte d'une gémellité, d'un corps double qui ne se dissocie qu'à la fin, au moment de la séparation, de l'ultime coupure, *Da solo*, qui est l'histoire romancée, rêvée du père, est le livre d'un seul corps, d'une seule voix.

Si l'univers malinconien était jusqu'ici essentiellement féminin, il dessine dans ce récit une figure d'homme singulière. Malinconi remet son «je» dans la bouche du père, l'étranger à tous et à tout, l'étranger absolu, pourrait-on dire. C'est par cette voix-là qu'elle choisit de parler à la première personne. Ne sont-ce pas les mots de sa langue que l'enfant employait dans ses moments de rébellion contre sa mère?

L'homme, dans l'œuvre de Malinconi, n'est en tout cas jamais complice de la femme. Dans cette scène centrale, tendre et crue, de *L'attente*, le président de l'Assistance publique éprouve, il semble, de la compassion pour Louise Blanc mais l'attrait charnel mêlé de mépris (car il a la certitude que Louise Blanc a vécu de son corps à la ville) qui le pousse vers elle court-circuite cet élan d'empathie pour la femme. C'est le désir charnel, et fugace, qui, en même temps qu'il relie les êtres, les empêche de rester soudés. Les relations charnelles ont lieu rapidement, presque furtivement, dans une fulgurance un peu honteuse, qui doit rester cachée : elles refusent l'épanchement, la mise en lumière. En cela, le rituel auquel se livre la prostituée avec le client (voir *Jardin Public*) répond aux attentes cachées de l'homme : exhibition soutenue pour aguicher, consommation rapide et sans lendemain.

Le personnage du narrateur est comme réhabilité par rapport à ceux de *Nous deux* et de *À l'étranger*, hommes un peu falots, quasi inexistantes,

et décrits, en tant que père, mari ou travailleur, sous l'angle de l'échec.

L'épouse s'appelle Lyse et la fille, Lisa. Toutefois le remplacement du y par le i, auquel s'ajoute le a final, sanctionne l'italianité de l'enfant.

Le but du père, en partant, est de découvrir, de «voir du pays et d'apprendre les langues étrangères».

On retrouve la parole et le regard, le dire et le voir. Qui ne sont donc pas l'apanage de la mère.

Contrairement au mari de la mère, dans *Nous deux*, qui se montre volontiers critique à l'égard des lectures de sa femme, ici le narrateur sort pour regarder plus que lire «le livre de Dante Alighieri» qu'il a déposé sous son lit.

Lire s'apparente d'abord pour le jeune homme à une découverte géographique et intellectuelle ; l'acte de lecture répond à un souci d'élargir son horizon.

On découvre dans *Da solo* que si la fille a pu «voir et dire», ce ne fut pas grâce à sa mère seulement ou à son père seulement mais en raison du fort potentiel hétérogène que le couple formait. Sans cette particularité du couple parental, cette façon que l'enfant a eue d'être renvoyée de l'un à l'autre, d'épouser le parti de l'un contre l'autre, son regard ne se serait pas pareillement aiguisé. L'idée d'écrire sur les différences (mais n'écrit-on pas que sur la différence et la dissemblance ?) n'aurait pas germé.

Comme le relève Roland Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux*, le langage produit de l'étrangeté :

«Bien souvent, c'est par le langage que l'autre s'altère; il dit un mot différent et j'entends bruire d'une façon menaçante tout un autre monde, qui est le monde de l'autre».

La langue étrangère ne serait-elle qu'une extension de ce que le langage produit entre les êtres s'exprimant dans une même langue mais qui pour chacun résonne différemment en générant des malentendus ? Ce que Nathalie Sarraute, appréciée par Malinconni, a justement montré. La petite Malinconni a très vite dû comprendre qu'il ne suffisait pas pour deux personnes de s'exprimer dans une langue étrangère pour ne pas s'entendre.

Le narrateur évoque l'état d'étranger en termes d'empêchement et de non- ressemblance qui ne le limitent pas à des contingences d'espace ou d'idiomes différents.

Il relève aussi la double vie à laquelle il est sans cesse contraint.

«C'est l'habitude que j'avais prise à Ostende, quand j'écrivais à Nina

depuis ma double vie et que je lui disais de m'attendre. A Dresde non plus, je ne pouvais pas faire autrement, quand j'écrivais à Lyse. Comme si d'aller à Dresde ça m'avait donné une double vie aussi. Par force.»

En quittant des lieux, le narrateur perd ses compagnes, ses relais d'affection. Loin des yeux, loin du cœur, dit le dicton. Ce qui se trouve éloigné du regard n'est plus affecté par les autres sens. Seul le langage pourra rendre compte encore de ce qui a été laissé, mais sur un autre plan...

Ce caractère double, duel, est évoqué par Freud dans ce qui est cause du sentiment d'étrangeté, et souligné par Julia Kristeva dans **Étrangers à nous-mêmes** :

«Inquiétante, l'étrangeté est en nous : nous sommes nos propres étrangers – nous sommes divisés [...] l'autre, c'est mon ["propre"] inconscient [...]. Freud note que le moi archaïque, narcissique [...] projette hors de lui ce qu'il éprouve en lui-même comme dangereux ou déplaisant en soi, pour en faire un double étranger, inquiétant.»

Dans un article consacré à Calixthe Beyala et d'autres femmes africaines, Landry-Wilfrid Miampika écrit que *«la vie du sujet exilé apparaît comme un parcours jalonné d'expériences - psychologiques et sociologiques - douloureuses et déracinantes[qui est surtout] une succession de rites initiatiques pour acquérir une biographie»*. Un peu plus loin, il ajoute : *«Ce sentiment exclusif à croire que seul l'exilé (ou l'étranger) possède une biographie, pousse celui-ci à convertir sa biographie en autobiographie ou en récit de vie !»*

Un commentaire qu'on croirait taillé sur mesure pour le personnage du père, dont **Da solo** est devenu, par la volonté de Nicole Malinconi, le récit de vie.

À l'étranger

De 6 à 12 ans, la narratrice va vivre avec ses parents en Italie où son père a choisi de se refaire. Il prend la direction d'une fabrique de chaussures. Mais la concurrence est rude... On retrouve sur cette période la connivence mère-fille déjà évoquée dans **Nous deux**.

C'est l'histoire de l'acclimatation de la mère en pays étranger et du père rejeté à la périphérie des affaires de femmes, de cette relation qui l'exclut depuis la naissance de l'enfant.

Elle apprend l'italien à l'école, le père est fier. La mère l'apprend dans les livres d'école de sa fille. La fillette participe aux vendanges. *«Ce jour-*

là, je suis du pays », se réjouit la narratrice. La mère et la fille se font aux coutumes locales malgré les exotismes que la mère remarque : le sucre vendu au poids, l'état des commodités...

Elles se font des amis, s'attachent aux lieux et aux gens, vivent une expérience similaire à celle du père en Belgique. L'enfant fait sur place les apprentissages fondamentaux (Dieu, la maladie, la mort, le dépassement des terreurs liées à l'enfance) et s'éveille aux sens qui vont la faire devenir une adolescente.

À la fin du séjour – car l'entreprise du père a fait faillite – la mère ne caresse même plus le rêve de rentrer.

«Elle était peut-être devenue d'ici sans le dire, ou plutôt, malgré tout ce qu'elle disait encore ici; peut-être devenue étrangère à là-bas, maintenant que lui décidait de retourner là-bas. Etrangère à lui, donc.»

Situation symétrique à celle de **Da solo** : après être devenu l'étranger à un pays, le père était devenu étranger à sa femme ; ici c'est la mère qui s'exclut de la compagnie de son époux.

À l'étranger est la synthèse des deux romans familiaux, le plus serein, le plus apaisé, à l'image de la photo de couverture dans l'édition du *Grand miroir* où on aperçoit, sur une place à la tombée du soir, les silhouettes déjà gommées par la lumière faiblissante d'un couple avec enfant.

3. *La mécanique du regard*

Rien ou presque

Outre les textes qui traitent plus spécifiquement du regard [voir l'analyse de texte], il faut aussi signaler dans ce recueil l'existence de quatre textes sur la guerre. La seconde guerre mondiale (principalement le bombardement de Dresde) était évoquée dans les narrations du père de **Da solo**. Ici, il faut surtout pointer ce texte, *Le nom d'Oury* – qui a pour cadre principal la guerre des six jours – , surprenant, tragique, interrogateur, sur le conflit israélo-palestinien, dans lequel cet enfant palestinien, recueilli par une famille de colons, combatta à l'âge adulte pour son pays d'adoption, heureux d'avoir vaincu l'adversaire, d'où il est issu, sans cependant le savoir. « *On les a eus* », dira-t-il à son retour. Un drame de l'étrangeté, là aussi.

* * *

Portraits

Partant d'une déclaration de Giacometti sur sa difficulté à rendre la ressemblance, dans cette apparition-disparition propre à la tentative de représentation d'une tête familière, supposée connue, entre existence et néant, Malinconci compose un dîner de têtes à la table du regardeur. Plusieurs variations qui s'intègrent bien dans son univers, hanté par ces images, objets d'une vision fugitive, qui naissent de leur soudain et fugace dévoilement au regard des autres. Nicole Malinconci scrute ces instants où les têtes se dévoilent derrière un rideau, un regard de côté, par une attitude, une tentative de sortir de la masse des inclassables par des mots, par le cri, toutes choses axées au souffle et sortant par la bouche, ce trou du corps par où filtre la parole, l'action de dire, parfois en contradiction avec les yeux. Ce qui autorise le mensonge, mais aussi la narration libre, ce travestissement du réel par la fiction.

Le plus difficile, déclare Nicole Malinconci dans un de ses portraits, c'est «*être vu voyant*». Ce qui conduit aux regards de biais «*pour mieux voir sans toutefois voir en face, sans faire voir que l'on voit*». Condition pour le regard furtif «*pour s'éloigner aussitôt de ce qui est vu, pour le tenir à distance. Le tenir à l'œil*» Et là elle rejoint Sartre qui dans *L'imaginaire* écrivait : «*Poser une image, c'est constituer un objet en marge de la totalité du réel, c'est donc tenir le réel à distance, s'en affranchir, en un mot le nier.*» Sauf que, pour Malinconci, l'objet est constitutif du réel et le tenir à l'œil, ce n'est pas l'écarter, s'en affranchir, c'est l'approcher autant qu'il est possible sans défaire la maille qui le relie au monde.

4. La question sociale

Jardin public

Dans ce livre, Malinconci braque son regard sur les réprouvés, les tenus à l'écart, les laissés pour compte de la société, ceux qu'on catalogue trop vite sous l'appellation «*quelle misère*» pour ne pas les regarder, leur prêter attention; ceux qui déjà «*ne nous ressemblent plus*» : les prisonniers de Paloma qui tendent les mains derrière leurs barreaux, les travailleurs de chez Solvay...

Des visages analyse une photo prise à Ellis Island avec des expatriés. Il y est dit que leur visage est tout ce qu'ils ont à montrer, «à certifier d'eux-mêmes».

Toujours les exilés, les gens mis en difficulté se raccrochent à quelque chose pour se recomposer un territoire personnel où faire circuler leurs affects, replanter une mémoire. De même ces prostituées dans leurs «carrées» à qui, dans une dizaine de textes, Malinconi prête la parole. Ces femmes exclues, de leur propre corps d'abord, parlent du non plaisir mais aussi du plaisir plus rare qui fait tenir, de la violence des hommes, de leurs animaux de compagnie, de l'espoir d'en sortir, du souci de maintenir leurs enfants à l'écart de leur travail.

Malinconi opère ses constats avec un détachement qui n'exclut jamais l'émotion; c'est toute la complexité de son style : observer sans cesser d'émouvoir, commenter sans omettre le sensible. Souvent dans ces textes qui s'assimilent à des prises de vues (Nicole Malinconi confie que ce sont les mouvements captés dans leur vivacité qu'elle aime chez ses photographes préférés : Doisneau, Lartigue, Kertesz, Cartier-Bresson...), elle plante le décor, à la façon dont le ferait un reportage, favorisant le plan d'ensemble de la scène avant de zoomer sur un détail. Des individualités se distinguent, et le documentaire, en creusant la complexité du singulier (*Singulier exclu* est le titre d'une nouvelle emblématique du recueil), fait se développer, révèle la fiction.

Comme on a pu voir que la condition d'étranger n'était pas irrémédiable, il n'y a pas non plus chez Malinconi de fatalité de la misère sociale. Ce constat autorise la lutte, la promesse d'un changement, d'un avenir meilleur, en connaissance de cause.

À posteriori, il apparaît que Nicole Malinconi s'est toujours intéressée à la question sociale, aux exclus, et que, pour emprunter la distinction de Gramsci (citée par Noguez dans *Le Grantécrivain*), elle soit une écrivaine qui, semble-t-il, ne veut pas prendre la posture de l'intellectuel «traditionnel» (dans ce clivage, elle représenterait plutôt l'intellectuel «organique» – étroitement lié au destin d'une classe sociale) en s'attachant par exemple aux figures du père et de la mère comme à des garants de ses origines.

Dans *À l'étranger*, il y a cette scène touchante. Au centre ville où l'enfant se rend en visite le samedi avec sa mère, se trouve un

établissement avec une terrasse découverte, entourée d'une galerie marchande, où se donnent les soirées, en saison, des concerts. Parce que prendre un verre en terrasse est d'un prix trop élevé, la mère et la fille assistent, debout, au concert depuis la galerie en veillant bien de ne pas mettre un pied en bas du gradin séparant la galerie de la terrasse. Quand les serveurs ne regardaient pas, rapporte la narratrice, *«ma mère me faisait un signe de la tête et elle me poussait en cachette vers le bas du marchepied.»* Apeurée, l'enfant demeure *«un pied en bas du gradin, un pied au-dessus, (...) ne guettant plus que les regards des autres, assis ; s'ils me voyaient»*.

Dans ce même esprit de fidélité aux origines, l'écriture de Malinconi «poursuit» celle de sa marraine des Lettres, Marguerite Duras. Une langue que Malinconi a vite jugée adéquate, et qui lui a fait dire : *«Mais c'est ça, l'écriture!»*. Certes on a évoqué la ressemblance des styles et la concordance de certains thèmes (la complicité tortueuse de la mère et de la fille pour n'en citer qu'un). Filiations que Malinconi assume d'ailleurs et qu'elle situe *«du côté du désir d'écrire»*.

On pourrait dire, en reprenant la jolie formule d'Aragon sur le collage en littérature, que Nicole Malinconi a pris le relais de son écriture *«pour aller au-delà du point d'où je pars, qui était le point d'arrivée d'un autre»*. Pour cheminer plus avant, comme qui dirait, dans une perspective éclairée.

* * *

Conclusion

Dans un texte de *Portraits*, on trouve l'articulation des deux thèmes dominants, le statut d'étranger et l'obsession du voir.

«*Celui qui n'est plus chez lui*» est comme un animal aux abois, il doit «*tout tenir à l'œil*». Pour prévenir le danger, il doit dresser son regard qui, par nature, va «*vers ce qui se voit simplement, sans chercher à voir*». Il est précisé que cette vigilance de bête traquée ne doit pas faillir un seul instant et qu'elle doit s'exercer «*tout autour*» car l'instant d'inattention peut être fatal. Un seul instant d'étourderie, et on perd le monde! Dans cette situation extrême mais métaphorique de la condition humaine, cette pointe du temps qu'est l'instant est mise en relation avec tout l'espace qui le meuble. Malinconi assigne au regard un nécessaire devoir de vigilance.

Ce qui ressort avec évidence de la lecture attentive des livres de Nicole Malinconi, c'est, comme dans toute œuvre qui compte, une cohérence et un jeu de correspondances infinies entre les thèmes traités : le corps, le regard, la parole et le silence, la mémoire et l'oubli, l'exclusion, le presque rien...

Un ensemble d'une constante cohésion qui cependant résiste à toute analyse ou donne lieu – déjà – à une multiplicité d'interprétations. Car ses textes questionnent l'invisible, la part de mystère que recèlent dans leurs combinaisons choses et êtres, l'infiniment singulier qui se dérobe aux définitions hâtives comme aux généralités, et toujours avec une pudeur et une ténacité propres à la personnalité de cette écrivaine essentiellement femme et universelle.

Éric ALLARD

Les quelques propos de Nicole Malinconi rapportés sont tirés de l'interview accordée à *Remue-Méninges* n° 27.