

**DOSSIERS**  
LITTÉRATURE FRANÇAISE  
DE BELGIQUE

*Dominique ROLIN*



**Par Jacques-Gérard LINZE**

PROVINCE DE LUXEMBOURG  
*Service du Livre Luxembourgeois*



**Carrière étonnante, mais exemplaire, que celle de cette petite Bruxelloise surdouée (en littérature, certes, mais aussi en dessin, même si elle s'est moins souvent manifestée en ce domaine). Sur un coup de tête, dirait-on, elle part pour Paris, s'y fait un nom en quelques années et y produit une oeuvre romanesque comptant au petit nombre de celles qui dominent la littérature française de la seconde moitié du siècle. Pour qui tente de caractériser sa manière, au prix d'une lecture critique méthodique et tout en profondeur (travail considérable vu qu'en plus de quarante années l'écriture de Dominique Rolin a évolué), ce qui reste la marque profonde, irrécusable, d'un talent original et bouleversant est peut-être son extraordinaire faculté d'analyse et, surtout, depuis la fin des années cinquante, d'auto-analyse. Il est vain de disputer des rapports de cette partie récente de l'oeuvre avec le Nouveau Roman : celui-ci offre assez de diversité pour pouvoir accueillir Dominique Rolin parmi ses meilleurs représentants, mais la question, à tout prendre, est dénuée d'importance.**

## **Biographie**

Dominique Rolin est née le 22 mai 1913 à Ixelles. Son père était bibliothécaire au ministère de la Justice. Sa mère, Esther, parisienne, fille du romancier naturaliste Léon Cladel, et soeur de Judith Cladel, elle aussi écrivain, enseignait la diction. Un frère est né en 1915 et une soeur en 1918. Les trois enfants ont grandi dans un climat familial peu commun dont les traces apparaissent dans plusieurs romans.

Très jeune, Dominique Rolin inventait des histoires qu'elle transcrivait et illustrait. Adolescente, elle fait des études de bibliothécaire et de dessin. Elle est engagée à la bibliothèque de l'Université libre de Bruxelles où elle restera dix ans.

Elle a vingt et un ans quand une revue publie l'un de ses récits. Deux ans plus tard, elle est lauréate d'un concours international organisé par une autre revue, *Mesures*. En 1937, elle se marie et, l'an d'après, donne le jour à une petite fille, Christine (la Ma-Ta présente dans plusieurs romans). Elle achève *Les marais*, que publieront en 1942 les Éditions Denoël. Ce roman, typique de sa première manière, a été très favorablement accueilli par la critique.

L'entente est loin de régner entre Dominique et son mari. Elle s'en sépare en 1946 et, courageusement, va s'installer à Paris où paraît déjà son troisième livre. Désormais, elle ne cessera plus d'écrire et ses romans seront édités à la cadence presque immuable d'un tous les deux ans. Elle rencontre le sculpteur Bernard Milleret et, avec lui, le bonheur, même si les conditions matérielles sont dures pour les artistes dans le Paris d'après la guerre. Une part des minces revenus du couple provient des illustrations que la jeune femme exécute pour des périodiques. Mais tout va changer. En 1952, elle remporte le Prix Femina avec *Le souffle*. Ce succès lui permet d'acquérir une vaste propriété à une quarantaine de kilomètres de Paris. Elle s'y installe avec sa fille Christine et Bernard Milleret, qu'elle épouse en 1955, devenant ainsi française. En 1957, elle remporte le prix Lugné-Poe avec une pièce, *L'épouvantail*, que crée le Théâtre de l'Oeuvre.

Bernard Milleret meurt en mars de cette année-là. Dominique Rolin en est cruellement blessée. Trop seule dans sa résidence campagnarde, elle revend sa maison et se réinstalle à Paris. Elle siège au jury du prix Femina.

La mort de son mari a provoqué, pendant quelques mois, un repli sur soi, et il semble que la solitude ait incité l'écrivain à réfléchir sur son art et imposer de nouvelles exigences à sa création. Dès 1965, avec *Le for intérieur*, s'annonce sa deuxième manière, une espèce de transition.

Dominique Rolin quitte en 1963 le jury du Femina et devient membre de celui du prix Roger Nimier.

Un nouveau deuil la frappe en 1965 : sa mère, à laquelle elle était très attachée, décède à Bruxelles.

C'est alors que débute la troisième période de la carrière littéraire. On s'en rend compte en 1967 avec *Maintenant*, premier d'une série de neuf romans aussi étonnants par leurs qualités formelles que par la profondeur parfois austère de l'introspection à laquelle leur auteur va systématiquement se livrer. Dominique Rolin publie aussi, en 1978, un roman «hors-série» qui présente toutefois les traits caractéristiques et bien connus de son écriture. C'est *L'enragé*, une biographie romancée de Brughel l'Ancien qui lui vaudra, à Bruxelles, le prix Franz Hellens.

Le père de Dominique, son meilleur ami, est mort en 1975.

Elle continue de travailler et obtient, en 1980, le prix Kleber Haedens. En 1988, elle est élue comme membre étranger à l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises, pour succéder à Marguerite Yourcenar. Elle y est accueillie le 22 avril 1989.

## **Bibliographie**

### Romans :

- *Les marais*, Paris, Denoël, 1942 ; rééd. Paris, Seuil, 1949 ; Lausanne, Guilde du Livre, 1962, Paris, Livre de Poche, 1969 et Gallimard, 1991.
- *Anne la bien-aimée*, Paris, Denoël, 1944. \* (1)
- *Les deux soeurs*, Paris, Denoël, 1946. \*
- *Moi qui ne suis qu'amour*, Paris, Denoël, 1948 ; Paris, Livre de Poche, 1968.
- *L'ombre suit le corps*, Paris, Seuil, 1950. \*
- *Le souffle*, Paris, Seuil, 1952. Prix Femina.
- *Les quatre coins*, Paris, Seuil, 1954. \*
- *Le gardien*, Paris, Denoël, 1955 ; rééd. Cercle du Bibliophile.
- *Artémis*, Paris, Denoël, 1958.
- *Le lit*, Paris, Denoël, 1960 ; rééd. Paris, Folio, 1972 ; adaptation cinématographique de Marion Hänsel en 1982.
- *Le for intérieur*, Paris, Denoël, 1962.
- *La maison la forêt*, Paris, Denoël, 1965.
- *Maintenant*, Paris, Denoël, 1967.
- *Le corps*, Paris, Denoël, 1969.
- *Les éclairs*, Paris, Denoël, 1971.
- *Lettre au vieil homme*, Paris, Denoël, 1973.
- *Deux*, Paris, Denoël, 1975.
- *Dulle Griet*, Paris, Denoël, 1977.
- *L'enragé*, Paris, Ramsay, 1978 ; rééd. Bruxelles, Labor, 1986. Prix Franz Hellens.
- *L'infini chez soi*, Paris, Denoël, 1980. Prix Kleber Haedens.
- *Le gâteau des morts*, Paris, Denoël, 1982.
- *La voyageuse*, Paris, Denoël, 1984.
- *L'enfant-roi*, Paris, Denoël, 1986.
- *Trente ans d'amour fou*, Paris, Gallimard, 1988.
- *Vingt chambres d'hôtel*, Paris, Gallimard, 1990.

---

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque ont fait l'objet de nombreuses traductions, notamment en néerlandais, allemand, anglais, italien, espagnol et serbo-croate.

Nouvelles :

- *Les enfants perdus*, Paris, Denoël, 1951.

Théâtre :

- *L'épouvantail*, Paris, Gallimard, 1957.
- *La mort de Cléopâtre*, Bruxelles, Théâtre-Poème, 1983.

Essai :

- *Bruges la vive*, Paris, Ramsay/de Cortanze, 1990.

## **Texte et analyse**

Nous sommes rassemblés ici à la fin d'un repas du dimanche où nous t'écoutons parler de sommeil hypnotique. Tu dis que certaines mains sont particulièrement douées pour le provoquer, et tu montres les tiennes, éclairées par le soleil de midi, maman pique une à une les miettes de pain sur la nappe et se les pose sur la langue, hap, hap, elle avale délicatement, ses paupières battent, elle est contrariée, elle serre les lèvres, fixant sur toi ses yeux (dont je ne découvre l'étrangeté, la violence, le rayonnement obscur qu'aujourd'hui) ; elle répète non jean non, mais tu t'obstines en la scrutant aussi, oui tu prétends que si tu veux tu peux oui devant nous ce n'est pas compliqué du tout oui il suffit de quelques passes magnétiques oui si tu veux tu peux, si je le veux je le peux, si je le veux je le peux, tu redis ces mots monotones, rien à faire pour résister à ta volonté, si-je-le-veux, dis-tu de nouveau en quittant ta place. Tu t'approches encore. Tu t'approches. Et les yeux de maman roulent et se révulsent sous les paupières qui doucement se ferment. Un trait fulgurant de douleur a lieu quelque part sous le masque aux sourcils dramatiquement froncés. La tête s'appuie au dossier du fauteuil. Elle dort et nous souffrons. Des larmes tremblent dans les yeux de F., D. a son expression hébétée, tu es tout près de l'endormie et tes mains sont creuses comme si tu t'apprêtais à lui modeler le visage sans pour autant le toucher, surtout pas, elles modèlent autour, se courbent autour, montent et descendent autour, quel silence dans la pièce que le soleil emplit d'épées en faisceaux, modèlent et se creusent et caressent à distance le visage serré dans un repos malsain dont transparait l'effort, la hargne, et maintenant les mains font le geste d'attirer, de soulever, de prendre, toujours sans qu'il y ait contact, et la tête se redresse et maman s'appuie aux accoudoirs, et voilà qu'elle se lève maintenant lentement lentement on dirait qu'elle flotte ou nage entre deux eaux, espèce de poisson amphibie, et tu la tires au moyen de tes mains, tu recules vers le fond de la pièce, tu tires, maman vient au bout de la ligne, mordue par un hameçon invisible. Voi-là. Maintenant tu lui fais signe et docilement elle s'arrête. Voi-là.

(Lettre au vieil homme, p. 65-66.)



Il semble inévitable, pour analyser un texte exemplaire de Dominique Rolin, que les choix se portent sur un extrait de l'un des neuf romans « introspectifs » parus entre 1967 et 1984. C'est en effet par eux que la romancière a le plus radicalement et le plus obstinément marqué sa rupture avec une conception traditionnelle du discours narratif. Elle l'avait certes déjà fait en 1962 avec *Le for intérieur* et en 1965 avec *La maison la forêt*, mais chacun de ces deux ouvrages procède d'une « philosophie » et d'une esthétique bien particulières, nettement distinctes de celles des récits antérieurs et de celles des neuf suivants, encore que, bien sûr, elles annoncent celles-ci.

Quand elle écrit *Lettre au vieil homme*, Dominique Rolin a déjà consacré un livre, *Maintenant*, à évoquer ses rapports avec sa mère, qui vient de mourir, et deux autres, *Le corps* et *Les éclairs*, à s'auto-analyser sans complaisance (exercice auquel, tout pénible qu'il soit à coup sûr, elle se livrera encore à trois reprises avant de raconter son propre trépas dans *Le gâteau des morts* et, dans *La voyageuse*, sa vie dans l'au-delà – ces deux derniers récits n'appartiennent surtout pas, comme on pourrait le croire, au genre fantastique ou d'anticipation : leurs thèmes ne sont que prétextes à s'expliquer encore, à expliquer le monde où vit une femme nommée Dominique Rolin, après tout pareille à tant d'autres, écrivant souvent mais passant aussi beaucoup de temps à vaquer, dans ce monde, aux occupations communes à toutes les femmes et même à tous les humains).

Elle vient de dire à son père : ... *il est urgent que je te parle car nous n'avons plus à notre disposition, avant d'en terminer avec nous-mêmes, qu'un nombre restreint d'années, de mois peut-être. Tu es très vieux là-bas dans la maison de l'autre pays.* Et l'on a tout de suite deviné la solidité des liens qui l'attachent à son père, et combien ils sont serrés.

L'extrait reproduit ci-dessus confirme ce que tous les romans de Dominique Rolin, ou peu s'en faut, ont révélé : le climat qui a marqué la vie familiale quand Dominique Rolin et ses frère et soeur étaient enfants ou adolescents, et la prégnance des souvenirs qu'elle a gardés, souvenirs qui, à des titres divers, ont nourri son inspiration.

La scène montre un repas du dimanche, un déjeuner où chaque convive est décontracté, échappe au harcèlement des devoirs à accomplir. Le père parle du sommeil hypnotique. La mère et les enfants écoutent. Le

lecteur peut deviner – et il ne se trompe pas – que l'autorité du père exclut absolument qu'on ne l'écoute pas quand il parle. La mère est contrariée : elle sait à coup sûr ce qui va se passer d'humiliant pour elle. Son regard, la narratrice ne s'en est aperçue que longtemps après, est étrange, violent, sombre. Père et mère s'affrontent avec une semblable obstination, et le père va l'emporter, parce que sa volonté est la plus forte, sans doute, mais aussi, vraisemblablement, parce qu'il est réellement doué de ce pouvoir dont il veut faire la démonstration devant ses enfants. Mais ceux-ci souffrent : il leur est éminemment désagréable de voir leur mère aussi radicalement soumise à la volonté de son mari, et il n'est pas impossible que cette faculté d'hypnotisme que possède le père les dérange comme le ferait toute transgression à des lois considérées comme naturelles.

Ce passage porte une puissante charge émotionnelle avec une remarquable économie de moyens. La narration est articulée en toute simplicité, à l'indicatif présent qui est le temps le moins prétentieux, mais aussi le plus évident. Aucune recherche d'effets : la situation et l'action sont exposées d'un ton presque neutre, mais l'enfant Dominique Rolin, fille aînée et donc dispensée des larmes qui tremblent dans les yeux de sa soeur ou de l'expression hébétée de son frère, est douée d'un sens aigu de l'observation : nous voyons les mains éclairées par le soleil de midi, la pêche aux miettes à laquelle se livre la mère pour chasser de son esprit la hantise de la démonstration que veut accomplir son mari, et nous entendons ces mots, *si je veux, je peux* qu'il répète avec monotonie (et c'est en fait le début de son entreprise d'hypnotisme). Suivent d'autres précisions : la mère, endormie, les larmes aux yeux de F. (Françoise), l'expression hébétée de D. (Denys), le silence pesant dans la pièce transpercée de lames de soleil. Tout cela est d'autant plus dramatique que la relation en est dépourvue d'artifices.

Bien sûr, l'écriture de Dominique Rolin nous révèle d'autres traits notables.

Son rythme, tout d'abord : bien marqué, presque viril, en des phrases tour à tour brèves (*Tu t'approches encore. Tu t'approches.*) et longues, mais très découpées, par des virgules plutôt que par des points-virgules (*maman pique une à une les miettes de pain sur la nappe et se les pose sur la langue, hap, hap, elle avale délicatement, ses paupières battent, elle est contrariée, elle serre les lèvres...*).

Ensemble, la brièveté des éléments de la phrase et la légèreté des silences imposés par les virgules créent l'impression d'extrême rapidité de toute une scène sur laquelle la locutrice, visiblement, répugne à s'appesantir (elle dira, une page plus loin : *c'est à partir de cette histoire-là que je commence à te haïr*). Cette rapidité est accentuée encore, dans un passage du récit, par la suppression même de toute ponctuation : *elle répète non jean non* (notons au passage l'omission – volontaire – de la majuscule à l'initiale du prénom).

Dominique Rolin nous administre ici la preuve de sa peu commune habileté, d'un savoir-faire qui ne peut résulter que de la conjonction du talent et du travail. Les infractions elles-mêmes qu'elle commet en toute conscience, telles les libertés qu'elle prend avec la ponctuation ou la structure des mots (ce *voi-là* répété, dont le découpage semble indiquer que le père a fortement articulé le mot, détachant l'une de l'autre les deux syllabes), sont de celles qui nous font dire qu'en art le viol des sacro-saints principes est excusable s'il permet de leur faire un enfant. Un autre exemple de ces libertés réside dans le *hap, hap* qui ne représente même pas un bruit, mais plutôt une vision, un mouvement transposé en son. Dominique Rolin, dans beaucoup d'autres romans, transcrit ainsi en onomatopées ou symboles des manifestations rythmiques, sonores ou non.

On notera encore, ici (comme dans toute l'oeuvre qui nous occupe), que les qualificatifs, ces moyens dont abusent les écrivains débutants ou peu inspirés, sont rares. De plus en plus, à mesure qu'avance son oeuvre, la romancière les remplace par des appositions de substantifs ou par des compléments déterminatifs dont elle use du reste parfois de façon inaccoutumée, mais parfaitement correcte. L'extrait reproduit ci-dessus n'en donne malheureusement pas d'exemple. Mais on peut citer : *frère-homme* et *enfant-mot* dans ***L'enfant-roi*** ; *ces infiltrations mort-vie et vie-mort, un instant de sublimité, un bang de luxe*, dans ***Dulle Griet***.

Voilà qui nous découvre un traitement original de la langue, des raccourcis qui servent efficacement la pensée et les intentions de l'auteur.

En résumé, la force percutante, chez Dominique Rolin, vient d'une volontaire et tenace économie des moyens.



## Choix de textes

*Elle se pavana longuement devant son miroir : le contact des bijoux froids sur la peau lui causait un frémissement de joie. En pensée, elle quitta sa chambre, sortit de la maison, sonna chez M. Ramage. Elle n'avait jamais pénétré dans la maison de M. Ramage, mais elle l'imaginait fort bien : de larges corridors sur lesquels s'ouvraient d'immenses portes vitrées voilées de rideaux de mousseline. Des tapis moelleux étouffaient le bruit des pas. Elle ouvrit les portes et entra dans une enfilade de salons encombrés d'objets d'une préciosité ravissante. M. Ramage venait à sa rencontre rapidement, tendant ses deux mains pour y emprisonner les siennes. Il paraissait nerveux, comme tourmenté par une pensée inexprimable. Pour la première fois, Ludegarde remarqua qu'il avait les yeux dépourvus de pupilles, d'un gris laiteux, rappelant celui des aveugles. Il parlait vite et demandait à Ludegarde des nouvelles de son travail, si elle continuait à dessiner activement ; mais il ne lui laissait pas le temps de placer un mot : il avait entrepris, expliquait-il, une vaste composition ayant pour sujet « La Vallée des Roses. » Il était satisfait de son tableau, oui, vraiment satisfait : il avait peint un paysage inondé d'une lumière crépusculaire ; des massifs d'arbres fermaient l'horizon. Mais le centre, le centre de son tableau devait être occupé par une femme étendue, toute nue, parmi les fleurs.*

*Il s'embarrassait dans ses phrases et caressait machinalement ses cheveux gris. Pas une seule fois il ne jeta un regard sur Ludegarde. Un pli profond se creusait entre les deux sourcils. Il continua :*

*— Je suis ennuyé, chère Ludegarde, très, très ennuyé. Je ne parviens pas à trouver un modèle assez intéressant pour la figure centrale. C'est difficile, croyez-moi, de trouver une femme assez belle et dont les lignes chantent !...*

*Il se tut un si long temps que Ludegarde eut une sueur froide, puis brusquement, il la regarda, enfin, avec un regard d'une extraordinaire intensité ; on eût dit, songeait la jeune fille (toujours seule dans sa chambre), que deux flammes jaillissaient hors des yeux de M. Ramage pour s'éteindre aussitôt. Comme si une lumineuse idée eût traversé son cerveau à l'improviste :*

*— Mais, j'y songe ! Vous, Ludegarde, ne pourriez-vous poser pour*

*moi ? Oh ! pas longtemps, quelques minutes seulement, de façon à prendre deux ou trois croquis ! Attraper la ligne, comprenez-vous, la ligne !*

**(Les marais, p. 68-70.)**

*Doucement, il défit le pardessus d'homme qui dissimulait le corps vigoureux de Constance. Il dut défaire aussi un épais gilet de laine boutonné jusqu'au ras du cou ; en dessous il trouva une chemisette ouverte sur ses seins, il y enfonça la tête. Puis il se coucha sur la fille et lui demanda si elle voulait bien se donner à lui. Cependant, tout en lui posant la question, il la prenait, il la prenait, et la fille ne répondait pas mais ses joues s'empourpraient, ainsi que son front, son cou et ses épaules. Elle continuait à rire tout bas, d'un rire sauvage et brûlant qui la faisait trembler. Lorsque Jérôme eut fini de la prendre, il recommença à lui poser follement la même question, bouche contre bouche :*

*— Voudras-tu être à moi, dis, voudras-tu ?*

*Elle répondit oui, autant qu'il le voudrait.*

*Ils se relevèrent, un peu essoufflés, et Constance remit de l'ordre dans ses frusques. Elle montra en pouffant les champignons écrasés qui remplissaient ses poches. Avait-on idée ?*

**(Le souffle, p. 91.)**

*... Assise dans ma chambre, près de la fenêtre (c'est le printemps), je recouds l'ourlet de la jupe que je mettrai ce soir pour mon septième rendez-vous avec Y. Emma et Dosia viennent de rentrer du cours de dessin, je les entends bavarder dans la salle à manger. Elles restent fort animées jusqu'au moment où je vais les rejoindre : à l'instant où j'entre, je surprends Emma essayant de cacher son carton derrière le buffet.*

*— Montre ton travail, dis-je.*

*Elle refuse. Je m'adresse alors à Dosia qui, avec une complaisance affectée, étale vivement sur la table une série de planches couvertes de nombreux dessins. La même femme nue est représentée selon diverses attitudes : debout, assise, couchée, accroupie, à genoux ; de face, de dos, de trois quarts ; raide ou déhanchée ; les cheveux coiffés en chignon ou défaits ; les bras dressés, étendus, croisés sur la poitrine ou pendants.*

**(Le for intérieur, p. 211-212.)**

*Pluie de cette fameuse nuit, l'hiver suivant, où je me tiens assis au bord du lit dans un hôtel du centre. R. se trouve dans la chambre à côté; à travers la cloison j'entends son rire, il me demande si tout va bien, je réponds oui en observant la putain occupée à quitter ses vêtements; elle pense à autre chose et cela me rend fou; elle range avec soin ses bas noirs, son slip noir, son soutien-gorge noir sur le dossier de la chaise; elle se coiffe, penchée, montrant son beau cul, puis se redresse et tout à coup une expression de peur passe dans ses yeux émaillés, faux, on doit pouvoir les arracher ces yeux-là sans léser le visage; expression qui ne peut être que le reflet de la mienne; alors toute nue elle saisit son sac laissé sous le linge, revient vers le lit, se couche avec le cuir du sac froid sur son ventre chaud, la respiration y fait jouer des reflets « à quoi tu penses ? » dit-elle et elle soulève le rabat de cuir, tire un étui à cigarettes, un briquet, j'ai envie de crier, de la battre, de la tuer même, encore un sac, et le rire de R. enfermé dans la chambre à côté avec l'autre fille traverse le mur avec naturel, c'est familial, c'est simple, alors pourquoi toujours tomber sur une femme à sac ? « Parce que tu veux me le prendre » fait-elle soudain sans raison, et elle tente un geste qu'en secret j'attendais, qu'en secret je provoque : elle quitte le lit, bondit vers la porte et crie « ne bouge pas ou j'appelle » et pendant qu'elle refait son chignon elle tient le sac entre ses cuisses, tout en haut bien serré, contraste étonnant, beau, déchirant, entre la peau couleur d'ivoire à peine terni et le cuir luisant, spectacle qui doit avant tout rester spectacle, inaccessible, pur, oui, je veux la pureté et je la vois bouger cette pureté dans les yeux affolés de la fille qui lâche ses épingles, s'accroupit pour les ramasser, toujours avec le sac serré là, et moi,  
je ne bouge pas,  
j'attends,  
cela est vrai,  
ah Noire.  
Recommençons.*

**(La maison la forêt, p.125-126.)**

*Aujourd'hui dimanche, quelqu'un s'installe à son bureau. Ouvre le buvard de cuir souple devenu plat depuis l'envoi de la longue lettre. Examine avec gêne les feuillets de papier vierge encore de toute écriture sans comprendre pourquoi ni comment s'est défait leur rapport quotidien. Prend le stylo. Trace tout en haut d'une page qu'il a pris soin de numéroter les deux mots suivants : LE CORPS. Inscrit aussi une date : 10*

septembre 1967. Cette date représente à la fois un point d'amarre et le rejet voulu de toute notion de temps. Pose à présent le stylo, touche les objets rassemblés là : l'encrier de verre et la lampe, le classeur, le cendrier, le coffret, la loupe. Sur chacun d'eux la réponse au parlez-moi de vous a laissé des marques en forme de mots dont l'ensemble est un rébus. Récemment la solution de ce rébus semblait avoir été trouvée, mais depuis lors les signes se sont brouillés : une énigme nouvelle se préparait sans doute ; il était nécessaire de redoubler d'attention.

(*Le corps*, p. 13.)

Un parle :

*Toi et moi, chérie, avons longtemps joué ensemble, c'est-à-dire appris à vivre. Nous n'ignorons plus rien des phénomènes embrouillés de la croissance, de la maladie, de la maturité, de la vieillesse. Innocentes et sagaces nous avons travaillé dur pour mieux désobéir à maman, mentir, quitter la maison, coucher, enfanter, écrire. Une fois l'expérience de laboratoire convenablement menée à son terme nous avons fui le pays natal en y abandonnant Ma-Ta provisoirement. Rien de tel que la discipline et l'obstination. Notre récompense : la rencontre avec M., tu es bien d'accord ? oui, tu parais d'accord. Pourtant M. n'a peut-être pas supporté le bonheur puisqu'il est mort après dix ans d'exercice. Nous l'avons sans doute usé avec nos grosses chairs de presque flamandes. Te souviens-tu de cette petite fille qui court dans le parc de V. en criant « Tant pis pour lui s'il est mort, il n'avait qu'à pas être malade ! » Elle nous informe ainsi avec une candeur cynique d'un fait auquel jamais nous n'aurions cru spontanément : les morts se trompent et nous trompent. Les morts sont toujours sur les bas-côtés de l'erreur.*

(*Deux*, p. 222-223.)

*Mais certainement, mes cochons, j'enregistre vos intéressants discours en rase-mottes, et cela m'est formidablement utile, croyez-moi. Vous allez trop vite en besogne, chéris. J'aimerais vous avertir, mais cela ne m'est pas possible pour la minute. On ne m'expédie pas aussi facilement, voyez-vous. Ce serait du sabotage, cela manquerait d'apparat, hum-hum, vous oubliez qui je suis, ma parole ! Vous n'avez pas compris que j'ai le droit désormais d'être un problème insoluble à force de vanité prétentieuse ?*



*La paix ! Car à présent la cité glauque est toute grouillante. Autour de mon corps inerte ses habitants agités se déplacent en petits groupes et les plus audacieux viennent me baiser goulûment de leurs bouches en pointe, cherchant dirait-on à me communiquer un secret, un secret tout à fait personnel, et voici qu'ils me couvrent d'innombrables suçons par où va s'écouler, enfin tranquilisé, le lait vivant de ma mort...*

**(Le gâteau des morts, p. 141.)**

Six heures

*Elle est là, soudain, sans que j'aie eu besoin de l'appeler. Avec sa gentillesse coutumière elle me fait signe de la suivre au-dehors. Elle a raison, ma jumelle, nous n'avons rien à faire ici. Mais à la minute où je tourne la poignée de la porte ouvrant sur la rue me parvient la voix étouffée d'Ida B. qui me demande quelle mouche me pique de sortir si tôt. Je réponds qu'un petit jogging du côté du Bois me mettra en forme. Je l'entends glousser avec Rosalie, elles sont descendues à la cuisine. Elles trouvent naturel qu'un garçon de sept ans fasse un tour à l'aube. Naturel, sans doute ! Bien que la gaieté de maman soit doublée subitement par une tristesse déchirante. Terrible envie de revenir en arrière et de me jeter dans ses bras. Non. Résister à ce mauvais instinct.*

*D'ailleurs Jean-Louis trépigne d'impatience sur le trottoir déjà ensoleillé.*

*La journée sera belle, dis-je très bas. Car les rares passants ne peuvent deviner que cette petite fille en chemise de nuit est une morte.*

**(L'enfant-roi, p. 275.)**

*Nous avons beau connaître par coeur les sentiers du bois jonchés de feuilles mortes, nous avons fait semblant de nous y perdre, on s'offrait ainsi l'illusion de découvrir une forêt. « Regarde ! » m'a dit soudain Jim : d'une souche d'acacia récemment abattu jaillissait un feuillage neuf, puissant et dru : le printemps futur avait plongé ses racines dans le noir de l'automne en cours. Cette souche, nous l'avions déjà repérée au cours de nos précédents vagabondages en circuit clos, mais nous éprouvions toujours la même surprise. Sans doute un nuage de magie nous enveloppait-il à notre insu. Nous avons fini par nous asseoir au pied d'un chêne dont on nous avait dit qu'il était centenaire et faisait figure de héros.*

*J'ai interrogé Jim sur ses études au lycée. Il a haussé les épaules avec impatience, de quoi je me mêlais ? Je n'ai pas insisté, nous nous sommes tus. D'ailleurs, nous n'avions pas envie de rentrer malgré la tombée du crépuscule. Nous nous y sommes enfin décidés en entendant, étouffée dans le lointain bien que très claire et plaintive, la voix de Marie-Pearl annonçant le dîner.*

**(Trente ans d'amour fou, p. 159-160.)**

*Je me suis engouffré dans la gare, la gare, la gare, enfin, et j'étais porté par une joie indicible tandis que je traversais la salle des pas perdus résonnant sous sa haute verrière crasseuse. Pas perdus : on ne saurait mieux dire puisqu'il s'agit au contraire d'y gagner du temps, du temps, du temps. Mon coeur battait sur le rythme des séquences de mon film intérieur, le mien, le mien, dont je pouvais modifier ou casser le scénario sans consulter qui que ce soit. J'étais libre d'en faire une tragédie. Ah, certains individus trouent la peau de leur femme ? Ils ont raison : non seulement ils sont courageux mais honnêtes, on devrait les décorer, les glorifier, les statufier, leur attribuer un boulevard, une place, une fontaine. J'entre dans la chambre de la veuve Fairfield grignotant ses toasts et buvant son thé. Étalés sur l'édredon ses chihuahuas m'observent de biais avec une intensité salement humaine, pointant ou rabattant les antennes télescopiques de leurs oreilles, ils sourient car ils m'adorent, ces petits médiums qui vont m'empêcher d'étrangler leur maîtresse. Décidément ils sont très forts, beaucoup plus malins que Klaus Van Zeel qui se laisse engloutir en fin de compte par la foule au sein de laquelle achève de s'évanouir le fantôme lascif de Blossom.*

**(Vingt chambres d'hôtel, p. 55.)**

## Synthèse

Dominique Rolin est entrée jeune en littérature et, d'emblée, s'est mise à écrire avec une belle régularité – mais aussi avec un souci presque ascétique de ne donner que le meilleur d'elle-même, le meilleur d'un talent hors pair. À ses débuts, elle a pu paraître conditionnée par une conception du récit à laquelle on ne peut s'empêcher de trouver, sans pouvoir s'en expliquer, les traces d'un climat germanique, allemand peut-être, avec des situations qui semblent détourner la narration apparemment réaliste vers les frontières du fantastique. Mais jamais Dominique Rolin ne pénètre vraiment dans ce domaine du fantastique. Il serait plus exact de dire que l'onirisme prend une part sensible dans sa création d'un univers imaginaire parallèle à celui du réel, du vécu.

Quoi qu'il en soit, à considérer son oeuvre, plus de vingt-cinq romans, on peut par recoupements – et ce sera confirmé par ce qu'elle voudra bien dire de son histoire personnelle – évaluer l'importance des souvenirs, de bout en bout, dans l'invention narrative, qu'il s'agisse de décors, de groupes humains, d'individus ou de leurs situations. À la recherche de références, on en vient à penser à Marcel Proust ou à Malcolm Lowry, pour ne citer qu'eux. Et cela vaut aussi bien pour les récits des années quarante et cinquante que pour des ouvrages plus récents.

Dans la première période de sa carrière, celle que l'on pourrait donc qualifier de « romanesque romantique », on trouve, comme des tentatives d'exorcisme, pas mal d'évocations de vies familiales oppressantes, où l'opposition entre parents (père surtout) et enfants, qui paraît toute naturelle, n'est pas sans rappeler, en en exagérant quelque peu des aspects insoutenables, ce que les amis de l'écrivain savent de son enfance. Mais l'aventure personnelle s'impose déjà deçà delà, comme par exemple dans *Moi qui ne suis qu'amour*.

Cette aventure personnelle et, plutôt même encore que l'aventure, la situation de la romancière face à elle-même, face à ses proches et plus généralement face au monde qui l'entoure, va devenir la matière de la trame des romans ultérieurs, lesquels du reste ne manqueront jamais de faire plus et mieux que des allusions voilées ou travesties à ce que fut la vie d'une famille bruxelloise de moyenne bourgeoisie entre les deux guerres mondiales.

La mort de l'homme aimé, Bernard Milleret, coïncide, et ce n'est sans doute pas par hasard, avec le début d'une rapide évolution qui va faire, de la conteuse Dominique Rolin (soucieuse avant tout de dérouler au mieux, en déployant toutes les ressources d'une langue musicale et colorée, des histoires capables de captiver des lecteurs sensibles aux qualités du style et à l'originalité des tableaux), l'analyste minutieuse et tenace que nous connaissons.

Une telle transformation ne pouvait naturellement aller sans une modification du *matériel*, entendez du langage. La phrase souple de Dominique Rolin, chatoyante, tout en nuances, comme impressionniste dans les premiers romans, devient souvent plus sévère, et ses colorations sont plus marquées dans une facture presque expressionniste, ou, parfois, proche d'un lyrisme très contrôlé, comme pudiquement contenu par la rigueur de l'architecture. Il en est de même du schéma des récits, qui, d'abord strictement traditionnel, fluide mais néanmoins bien articulé sur les trois parties quasi réglementaires – introduction, noeud et dénouement – se fait de plus en plus complexe et savant, plus rigoureux aussi, à partir du *For intérieur*. Le discours narratif, chez la romancière Rolin d'après 1960, est toujours fait d'une succession de parties élémentaires de longueurs sensiblement égales, groupées en ensembles disposés selon des plans très clairs, presque mathématiques : quatre saisons, dans *La maison la forêt*, trois heures de la journée, deux locuteurs à chaque heure, en tout vingt-quatre fragments de discours s'agençant comme par miracle en dépit des préoccupations divergentes des deux personnages ; quinze définitions du mot «éclair» dans le roman précisément intitulé *Les éclairs* ; dix-neuf rounds d'un symbolique match de boxe dans *Deux...* Simultanément le matériel verbal évolue lui aussi. À ses débuts, la romancière semblait avoir d'instinct la science des mots, l'habileté de les utiliser au mieux de leur signification mais aussi en fonction de leur rayonnement, tendre, inquiétant ou simplement évocateur. Plus tard, cette aptitude qui paraissait spontanée s'est muée en véritable science du verbe, et il semble que le choix lexical, avec ces entorses volontaires (à la syntaxe, à l'orthographe, à la ponctuation) qui enrichissent et animent la phrase, avec l'introduction furtive d'onomatopées, le découpage de certains vocables, résulte du calcul appliqué d'un auteur parfaitement en possession de son vocabulaire et maître des procédés assurant à l'emploi de celui-ci un maximum d'efficacité, tant sur le plan de la communication que sur celui de l'émotion esthétique.

Peu d'écrivains ont à ce point le sens de l'essentiel, tant dans l'expression de réalités objectives que dans la traduction, souvent poétique, d'un cheminement tout subjectif de la pensée. Et, répétons-le, c'est un faux problème que celui de savoir si Dominique Rolin appartient au Nouveau Roman. Comme celui-ci, elle est de son temps, c'est tout ce que l'on peut dire.

Jacques-Gérard LINZE.