

Dans l'intimité esseulée :
***Sans amour* de Pierre Pachet**

Paul Gardères¹

« Comment le nommer ? Solitude, chasteté, abandon, renoncement peut-être »² : si les termes varient, l'objet du texte de Pierre Pachet n'en reste pas moins clair. *Sans amour* décrit une série d'expériences féminines liées à l'abandon, consenti ou non, de l'amour. Ce sont des femmes qui ne désirent plus – ou ne peuvent ou ne veulent plus désirer. Qui ont perdu leur conjoint, ont été abandonnées des hommes. Qui les ont refusés par peur, ou parce qu'elles ont trouvé loin de l'amour une vie apaisée. Ce faisceau d'expérience, qui va ainsi d'une intimité libérée du souci de l'amour à la solitude la plus amère, nous le désignerons ici du terme d'intimité « esseulée » (20), ou d'esseulement.

Un tel objet oblige à travailler entre les genres. *Sans amour* est un « récit », indique la couverture, sans doute pour maintenir la prétention factuelle du texte, que le terme de roman interdirait. Les faits décrits ont bien une valeur référentielle, garantie par l'auteur lui-même qui met en scène son souci d'exactitude, sa voix attestant en première personne de la véracité du dire. Il lui faut rendre compte de ces femmes qu'il a connu, et dont la mémoire oblige. Peut-être pourrait-on parler de travail biographique, ou d'écriture de « vies ». De fait, l'ouvrage se concentre sur les figures Mme Salzberg, Mania, Mizou, Léa et Irène, ces femmes qui donnent leurs noms aux cinq chapitres centraux de l'ouvrage. Réduire *Sans amour* à sa dimension biographique serait pourtant faire trop bon marché de la dimension essayiste de l'ouvrage : le matériau mémoriel est repris autour d'un objet, l'esseulement, qui donne une cohésion thématique et une dimension théorique au texte. La possibilité de vivre sans amour est bien l'objet d'une enquête, qui associe et confronte l'intimité des femmes du passé et des femmes présentes, celles qui passent dans le square, sous les yeux du narrateur. Une dernière dimension, autobiographique, colore le texte, puisque c'est autour de l'expérience – passée et présente – de l'auteur que ces figures s'organisent : « Je dois retrouver et faire apparaître (...) ce qui lie ces destins au centre desquels je me trouve placé (...) »(16).

¹ Ancien élève de l'ENS-LSH (2005), agrégé de chinois (2010), je prépare actuellement une thèse sur les rapports entre roman historique et historiographie au 17^{ème} siècle en Chine.

² Pierre Pachet, *Sans amour*, Paris : Denoël, 2011, p.20. Toutes les références à ce roman seront citées dans cette édition, par le numéro de page placé entre parenthèse.

Ces différentes tentations génériques poussent l'ensemble des expériences intimes et des traces du passé décrites dans *Sans amour* dans des directions différentes. Les traces du passé valent tour à tour comme supports d'une enquête, archives d'un travail d'instauration de la mémoire, et liens imaginaires avec un passé émotionnel qu'elles font renaître. De même, le discours intime esseulé est à la fois un objet théorique, une expérience attribuée à l'auteur, et à ces femmes – parfois simultanément. C'est-à-dire qu'elle est à la fois subie et reprise, active et passive, dans ces différentes orientations du texte. L'objet que se donne Pachet dans *Sans amour*, l'esseulement des femmes, brouille les frontières entre genres sexuels mais aussi entre genres littéraires. C'est ce nouage entre la condition d'auteur, l'élément de intériorité et les figures féminines qui nous intéressera ici.

L'historien des esseulées

Un discours masculin sur la vie intime de femmes qui vivent sans amour pose forcément la question – éthique, épistémologique et rhétorique – de sa légitimité. Comment parler de ce dont on n'a par définition jamais fait l'expérience ? Mais aussi comment rendre cette intériorité en étant fidèle à la mémoire de ces femmes ? L'enquête historique offre un premier modèle. Le narrateur en respecte les règles : il établit les faits à partir des traces du passé, les contextualise, et les ordonne dans une forme narrative.

La mise en scène – ténue, mais bien présente – du travail d'investigation, fait de l'écriture même du texte un travail d'établissement, de vérification, et d'accumulation des faits. L'auteur lui-même dépouille les archives de Levallois-Perret pour retracer la vie de Mania, s'aide des travaux d'un historien, fait ses recherches sur internet (33,73), ou encore esquisse un appareil bibliographique (110). Ce souci factuel se concentre en particulier sur les noms de ces femmes qui ont traversé le siècle, qu'il faut regagner sur l'oubli. Si la provenance du prénom de Monia s'est perdue (51), le texte rétablit l'origine des noms de toute une série de personnages – Iva pour Rivka, Grisha pour Hersh, Berdy pour Berdalsky (57). Quête de noms et quête de faits : l'auteur vérifie, doute (40), se reprend (34), complète (40), dans une rhétorique de l'exactitude qui garantit la véracité de l'entreprise.

Ce travail sur les archives est complété par un travail sur la mémoire. Le souvenir est ici le produit d'un effort de remémoration, qui le replace d'emblée dans un ensemble de repères chronologiques et spatiaux. « Se dégagent », depuis la confusion de la mémoire, des « figures » (28), qui sont dotées d'un nom, et dont la biographie est complétée par accumulation et réorganisation du matériau mémoriel (28- 29 par exemple). Le souvenir vaut

surtout en tant que trace d'un passé à conserver, il est comme le sac de photographies et de souvenirs de sa tante Iva et de son oncle Grisha (57-58), le support et la caution de l'enquête.

Ces éléments biographiques sont ensuite recontextualisés au sein de l'histoire. Le temps historique rythme et conditionne l'évolution des rapports à l'intimité des personnages. Ainsi d'Irène, qui a été placée dans une institution catholique pendant l'Occupation, expérience violente qui éclaire la meurtrissure de son intimité (110). Toutes les biographies du texte marquent un tel rapport entre intimité des personnages et cours de l'histoire. Ces jeunes filles sont prises dans les choix d'identités (juives, russes, françaises, etc.), qu'implique leur immigration ou celle de leurs parents. Leur intimité amoureuse est marquée par la guerre, à l'image de Mania, qui restera chaste après avoir perdu son époux dans les derniers combats de la Seconde Guerre Mondiale. Leur intimité répercute l'évolution des mœurs – Léa voit par exemple son histoire éclairée par les débuts de la contraception médicalisée (130). Le rapport est évidemment à double sens : si l'histoire éclaire l'intimité, celle-ci en retour permet de donner la mesure, ou une mesure, de ce qui se joue sous les faits historiques. On retrouve ici l'intérêt de Pierre Pachet pour la manière dont les bouleversements de l'histoire sont vécus, ces points de vue individuels qui permettent de faire sentir l'envergure de l'événement³.

C'est aussi en ce sens que *Sans Amour* relève de l'histoire : le narrateur confie à la forme narrative le pouvoir de rendre lisible l'évolution de ses personnages. Les sous-titres de la biographie d'Irène découpent différentes périodes qui sont autant de rapports différents à l'intimité physique et amoureuse : « Après l'enfance » (86), « Avant le mariage » (91), « A l'intérieur du mariage » (96), « Préparation à la chasteté » (99). La forme narrative est utilisée pour produire des jeux d'échos et de symétrie, qui permettent de mieux cerner les différences entre les personnages : les conclusions des chapitres consacrés aux vies d'Irène (108), et de Léa (116), s'éclairent par contraste.

La référence à l'histoire permet de garantir la véracité du projet et d'éclairer ces intimités esseulées. L'écriture factuelle et exacte de l'historien ne suffit cependant pas, puisqu'y manque l'intériorité même de ces femmes – cette dimension intérieure qui permettrait justement de donner intelligibilité et dignité à l'abandon que le témoin constate.

³ Voir l'introduction de *Aux Aguets*. Pierre Pachet, *Aux Aguets, essais sur la conscience et l'histoire*, Paris : M. Nadeau, 2002.

Retrouver l'intériorité de l'esseulement

L'enquête historique est donc complétée par un deuxième régime d'écriture, fictif, qui repose sur l'imagination empathique de l'auteur, et permet d'entrouvrir une vie intime qui resterait sinon close sur elle-même.

L'auteur a-t-il le droit de parler ainsi à la place de ces femmes esseulées ? La question est explicitement posée dans le texte, dans des termes qui sont éclairants : « « De quel droit te mêles-tu de parler de cela, qui t'est extérieur ? ». C'est une amie dont j'admire et envie le talent et l'esprit, qui me pose cette question, me lance ce qui est plus un interdit qu'un défi. Je sais qu'elle considère que la plupart des hommes sinon tous mésestiment et méconnaissent les femmes. La colère monte en moi. » (141). Il est remarquable que la question de la légitimité de l'auteur soit formulée par un tiers, et qu'elle apparaisse si tard dans l'ouvrage. Comme si cette légitimité allait par ailleurs de soi, et qu'une telle mise en cause était un accident de réception. Remarquable est tout autant l'émotion qui se formule ici : de la *colère* et non du doute ou de la culpabilité. Comme si « l'interdit » était une agression contre le sujet dans son intégrité même, plutôt qu'une remise en question d'un de ses actes. De fait, l'auteur se justifie par une sorte d'*incorporation* du corps féminin. C'est une « initiation » (143) que d'avoir connu un corps féminin, celui de son épouse, de sa défloration aux derniers instants de sa vie. Cette expérience d'une intimité partagée, intériorisée, ou *incorporée* lui donne le droit de parler : « Je ne sais pas pourquoi au fond, mais cette longue fréquentation d'une femme, tantôt en se parlant beaucoup, tantôt en silence, m'autorise un peu à essayer d'entrer dans des préoccupations de l'autre sexe. » (144). Pachet pose ici, sous-jacente au texte, une forme de continuité entre vécu, partagé, perçu et imaginé. Ce n'est donc pas que l'imagination a tous les droits : elle ne vaut que par une certaine empathie, mieux une certaine intériorisation de l'autre. L'auteur met en œuvre un tel sujet incorporé à travers au moins deux modalités dans le texte.

Il y a en premier lieu substitutions, ou quasi-substitutions de voix, quand l'auteur parle à la place des esseulées, pour dévoiler leur intériorité. Ces substitutions permettent de combler les blancs de l'histoire, et sont marquées comme telles : « Ces pensées », nous dit l'auteur, « je les rêve à moitié, ou je les reconstitue ; personne ne les a formulées, prononcées, ni ne me les a confiées. Elles sont là pour combler un silence. » (122). La distinction entre discours d'imagination et enquête historico-biographique n'entame pourtant pas le ton assertif que les hypothèses de l'auteur peuvent prendre. Le discours auctorial apparaît ponctuellement plein de confiance dans sa capacité à cerner la vie intime des personnages, à propos d'Irène, par

exemple : « Cette hygiène lui servait aussi– le savait-elle ? – à tenir à distance la familiarité assez confiante de soi que peut donner à une femme l’activité cosmétique (...) » (105). Quelques pages plus loin, Irène sera pourtant dite « inconnue et inconnaissable », « inconnue d’elle-même aussi » (124). Conjecture, hypothèse ou conviction : si ce discours d’imagination a une valeur qui oscille au cours de l’écriture, il reste en tout cas clairement attribué au « je » de l’auteur-narrateur, et distingué de la voix des personnages.

Au contraire, en certains points du texte, une deuxième modalité d’écriture du discours intime apparaît, où le système personnel est annulé. Les énoncés sont à l’infinif, ou prennent pour sujet un « on » qui est tout à la fois je, nous, et elles. Le texte semble débiter par le discours intérieur d’une femme esseulée – c’est l’attribution qui peut-être déduite du contenu des énoncés, et du genre qu’ils laissent transparaître : « quand on n’est plus regardée dans la rue ou à la plage (...) » (7). Insensiblement pourtant, l’énonciation se trouble pour aboutir à un énonciateur masculin : « (j’ai donc vu quelqu’un très récemment, n’étant privé ni de fréquentations, ou d’amitiés ni même d’amour) » (12-13). Entre ces deux phrases, il y a cinq pages d’une énonciation flottante, presque entièrement occupée par des pronoms indéfinis et des infinitifs⁴, sur laquelle il est impossible de lever l’ambiguïté. Cette continuité est thématifiée par l’auteur : « De ma solitude naissent ces personnages et ces pensées ». (12) : l’esseulement est écrit dans la solitude, et à un âge avancé.

Si bien que la distinction entre pensées attribuées à l’auteur et pensées attribuées à ses personnages est abolie. Il y a, au fondement du texte, une communauté d’expérience avec les esseulées, qui ouvre la possibilité d’écrire leur intériorité. C’est sous cet angle qu’il faut lire la distinction, qui parcourt le texte, entre un Pierre Pachet jeune, et un Pierre Pachet contemporain : regrets de ne pas avoir cherché à mieux comprendre « à l’époque » (35), ou compréhensions nouvelles du vécu de ces femmes dans le contexte présent (49).

Le narrateur incorpore les esseulées – parce qu’il a été initié à leur corps à travers le temps, parce qu’il partage désormais leur expérience. Une telle expérience se formule dans le texte comme hantise, face aux femmes du square : « Je ressens presque en moi-même, comme en un spectre qui m’accompagne et me parle, l’effort que chacune des femmes atteintes par l’âge (...) » (23). On songe au Merleau-Ponty de *L’Oeil et l’esprit*, qui décrit l’empiètement du sujet face à autrui dans ces mêmes termes : l’expérience d’autrui vit en moi, sans jamais

⁴ Outre un « je » attribué à un tiers, au discours direct, l’énonciateur masculin-féminin de ces premières pages n’utilise le pronom « je » qu’à partir de la page 12.

m'êtré complètement donnée, autrui me hante comme je hante autrui⁵. L'auteur vit *dans* la vie intime de ces femmes esseulées, comme elles vivent dans la sienne – et ce locatif doit être lu de manière assez littérale : s'il n'y a pas coïncidence, il y a empiètement entre l'auteur et ces esseulées.

« *Dans ce livre de ma solitude (...)* »

On pourrait dès lors inverser notre point de vue : le biographe est aussi un autobiographe et il faut envisager son écriture de l'esseulement comme une écriture de soi. L'énonciation hybride de la première partie du texte (7-12) nous donne le point de départ d'une expérience commune de la solitude, à partir de laquelle l'auteur redonne figure à son intériorité. La référence au conjoint et à son absence, présente dès la première page (8), et qui ferme l'ouvrage (150), prend évidemment son sens par rapport à la biographie de l'auteur. L'absence du conjoint borde ce champ d'expérimentation des formes de solitude, parce qu'il en est l'origine.

On peut relire dans une telle perspective le projet mémoriel. Y affleure l'origine personnelle du travail d'écriture du passé, soit la dette et le deuil, selon la leçon de Michel de Certeau. Ces femmes « délicieuses » (22) que l'auteur dit « admirer » (116) font ponctuellement entrer le texte dans un registre laudatif. D'une manière plus personnelle, l'auteur peut témoigner de sa gratitude, envers Mania (52-53) par exemple. Mais la dette envers ces femmes est à la fois beaucoup plus générale – elle ne se spécifie pas – et plus concrète. C'est une dette éthique, qui impose de « retrouver » et de « faire apparaître » (16) les esseulées⁶.

Le « hantement » n'est donc pas seulement l'expérience de l'incorporation d'un autre⁷, il a aussi à voir avec le passé. Quand le terme s'attache aux femmes qui ont disparu, l'auteur replace d'ailleurs le verbe hanter dans un champ lexical du fantomatique et du vampirique : « Ma solitude est non pas peuplée, mais hantée de fantômes. Pour leur donner la vie qu'ils demandent, dont ils ont peur aussi, je dois donner la mienne, mon souffle, mon sang. Mon attention. » (13). A écrire les fantômes, on laisse donc sa vie – parce qu'on la *délaisse*.

⁵ « Il faut qu'avec mon corps se réveillent les corps associés, les « autres » qui ne sont pas mes congénères comme dit la zoologie, mais qui me hantent, que je hante, avec qui je hante un seul Etre actuel, présent (...) » in *L'Oeil et le visible*, première partie. Maurice Merleau-Ponty, *Œuvres*, édition établie par Claude Lefort, Paris : Gallimard, 2010, pp. 1592-1593.

⁶ Puisque « pour exister, chacun a besoin de recevoir un flux d'attention, d'amour, d'être branché en continu sur une source d'existence » ; in Pierre Pachet, *L'œuvre des jours*, Belfort : Circé, 1999, p. 61.

⁷ cf la citation ci-dessus, (23), concernant les femmes du square.

L'auteur établit une équivalence entre goût de la remémoration et fermeture à la vie, chez ceux, par exemple qui se constituent « un passé portatif en compagnie duquel continuer à vivre » (11). La phrase désigne les esseulées, mais il est difficile de ne pas y lire une forme d'ironie triste qui touche au projet même du texte. Si deuil il y a ici, il n'est donc pas le deuil libérateur qui sépare l'écrivain de son passé, mais au contraire un mouvement nostalgique qui l'enferme dans le temps du révolu - un deuil de soi plutôt qu'un deuil du passé.

Les traces du passé, sur lesquelles s'édifie la construction mémorielles, puisqu'elles le conditionnent et le garantissent, portent elles aussi la marque de ce registre nostalgique. A l'effort de remémoration (*anamnèsis*), qui structure le texte, il faut opposer un deuxième type de mémoire, le souvenir (*mnémè*) qui relève de l'affection (*pathos*), et qui apparaît dans les marges du récit⁸. Il est le souvenir coloré émotionnellement et physiquement qui surgit au contact des traces du passé. Le jeu de solitaire ne permet par exemple d'établir aucun passé. Il est une trace des personnages féminins, Mme Salzberg (35) ou Miriam (39) qui permet de retrouver leur présence, tout comme la photographie de Léa fait resurgir dans l'émotion la jeune fille qu'elle était (128).

Les effets que ce travail biographique produisent sur l'auteur ne se résument pourtant pas à une mélancolie nostalgique. Il faut plutôt le lire comme une reprise active de sa propre intériorité à travers la confrontation à des expériences similaires, qui produit dans le texte des effets labiles. Il y a, par exemple, un mouvement de différenciation avec Irène. Le narrateur et Irène vivent différemment leur fidélité au monde juif (136-137), mais plus fondamentalement s'opposent sur leur capacité à s'ouvrir à l'amour, alors qu'ils ont partagé des expériences et des craintes communes à l'adolescence (99). Il faudrait distinguer de ce geste de différenciation d'avec Irène, des mouvements de la voix auctoriale plus indécis, face à la chasteté de Mania, par exemple. L'auteur fait dans ce texte, à la suite de *L'Amour dans le temps*⁹, l'éloge de l'amour comme expérience de « rencontre de ce qui est étranger, mise à nu, risque où l'on se découvre réel et relié au réel » (69). Mais, alors qu'il essaie de saisir l'expérience intime de Mania, sa voix apparaît travaillée par une deuxième voix, qui bascule d'un éloge de l'amour à l'éloge d'une chasteté insoucieuse :

*(...) rencontres lors desquelles rien n'est acquis, emmagasiné, on en est plutôt (...)
soulagé du poids du temps, qui sinon se constitue en masse pesante et vous immobilise
cependant beauté de la chasteté – renversée en offrande*

⁸ Sur cette opposition chez Aristote, voir Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire l'oubli*, Paris : éd. du Seuil, 2003, p. 22 et sq.

⁹ Pierre Pachet, *L'Amour dans le temps*, Paris : Calman-Lévy, 2005.

donnée à la vie dans sa diversité inattendue, dans ce qu'elle demande d'attention même quand elle ne présente que de menus incidents – oiseau sur un rebord de fenêtre, curiosité d'un enfant, ces minuscules appels auxquels on s'en veut de rester sourd. (68)

Voix altérée – le poème en prose trouve l'homogénéité du texte, par ses italiques et le changement de rythme qu'impose la versification. Voix discontinue aussi, qui joue des enjambements pour détourner la syntaxe, et qui fait basculer le texte autour du mot « cependant ». Cette voix n'est plus celle de l'auteur, ni celle de Mania, mais celle du sujet lyrique né de la rencontre de leurs expériences, qui dit à la fois l'éloge de l'amour et la possibilité d'une vie apaisée sans amour – « mystère » qui resurgit à plusieurs reprises dans le texte. Les effets sur soi de l'écriture de ces personnages n'ouvrent pas sur une identité consistante, ils restent souvent plurivoques et ténus.

Une phénoménologie de soi dans l'autre

De quel type d'écriture de soi relève *Sans amour* ? S'agissant de Pierre Pachet, une telle question ouvre sur de nombreuses références possibles. Le lecteur retrouve sans doute dans ce texte le souci de l'âme des *Baromètres de l'âme*¹⁰ – par delà la différence de genre. Il retrouve aussi ce goût pour l'écriture d'un soi immergé dans le temps. Temps de la biographie de l'auteur, qui écrit ici *depuis* son âge, et *depuis* son veuvage. Mais aussi le temps même de l'écriture, présent dans les retours et les reprises, et dans l'apparition, au cours de la rédaction, d'informations nouvelles (40 et 135).

De telles références risquent pourtant de nous faire perdre une articulation centrale dans *Sans amour*, déjà présente dans *L'Autobiographie de mon père*¹¹ et *Devant ma mère*¹², à savoir le lien entre écriture de soi et d'autrui. Ce rapport prend la forme d'une phénoménologie de l'intersubjectivité : je suis capable d'incorporer – partiellement – l'intimité de l'autre, parce qu'il y a un empiètement de nos présences et de nos expériences. Cet empiètement appelle l'étonnement, et « l'attention » (13) parce qu'il est ici un « mystère » (23) – autant de termes clés du lexique phénoménologique. L'ouverture du deuxième chapitre éclaire et complète cette référence : « Les dames âgées ne sont pas nées telles. Elles furent des jeunes filles, qui attiraient le regard des hommes et le regard en

¹⁰ Pierre Pachet, *Les Baromètres de l'âme : naissance du journal intime*, Paris : Hatier, 1990. Une définition du journal intime y apparaît : « Un journal intime est un écrit dans lequel quelqu'un manifeste un souci quotidien de son âme, considère que le salut ou l'amélioration de son âme se fait au jour le jour, est soumis à la succession, à la répétition des jours, source de permanence et de variation », p. 13.

¹¹ Pierre Pachet, *Autobiographie de mon père*, Paris : Belin, 1987.

¹² Pierre Pachet *Devant ma mère*, Paris : Gallimard, 2007.

général. Pour les regarder comme elles le méritent, je dois opérer une conversion de mon regard » (19). Nous retrouvons ici la référence phénoménologique, dans l'impératif husserlien d'une conversion du regard¹³. Surtout, dans ce passage formulé par un narrateur qui a pris de l'âge, cette ascèse du regard de l'autre – et de l'écriture de l'autre, si ce passage a bien une valeur programmatique – est une forme du souci de soi.

¹³ Voir Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, section III, méthodes et problèmes de la phénoménologie pure, Paris : Gallimard, Tel, 1985.