

L'alphabet du silence
***La neige, la funambule et la mer, du presque-rien à un
quelque chose***

Isabelle ROUSSEL-GILLET
Université d'Artois, UR 4028 « Textes & Cultures » (F-62030 Arras)

Résumé

À partir de six romans de Jeanne Benameur, nous explorons le rapport aux mots, au langage et au silence des personnages et de l'autrice (dans son essai *Vers l'écriture*). En analysant trois paradigmes – du silence, de l'écart et du devenir – nous mettons en évidence des êtres au monde qui faillissent et, au fil des romans, se transforment. La récurrence du mot « rien » – puis le moment de sa disparition du texte – et l'apparition d'une couleur sont les signes d'une transformation d'êtres sous le signe de l'Ouvert. Au vécu du peu s'articulent alors une éthique du courage, au sens de Vladimir Jankélévitch, et un commencement possible.

Abstract

*Based on six novels by Jeanne Benameur, we explore the relationship to words, language and silence of the characters and the author (in her essay *Vers l'écriture*). By analysing three paradigms – of silence, of the gap and of becoming – we highlight beings in the world who fail and, as the novels go by, transform themselves. The recurrence of the word 'nothing' – then the moment it disappears from the text – and the appearance of a colour are signs of beings' transformation under the sign of the Open. An ethic of courage, in the sense of Vladimir Jankélévitch, and a possible beginning are articulated in the experience of the few.*

Plan

De l'avant-langue à l'écriture

Le silence blanc

Il neige

La pesée des mots

Le réservoir du dictionnaire

La bibliothèque et les supports d'écriture

L'entre-langues

La funambule à l'entre-deux seuils

Les mots du corps pour cerner le rien

Les signes de la transformation

Vers... la mer, l'écriture qui raccorde, un Nous, un commencement

Pour recommencer donc

Bibliographie

Pour approcher ce que Jeanne Benameur tend au fil des six textes de mon corpus¹, je vais tresser trois présences qui sont à l'œuvre : celle de la neige, d'une funambule et de la mer. La neige symbolise le silence face à la signification, au signifiant, le silence de ceux qui échappent à l'intentionnalité, la raison ou l'intellection. Elle est en contrepoint d'une volonté de dire, de ne pas manquer de mots. La funambule est une passante traversée et traversante au féminin et le lecteur remarque l'importance du pas, de la marche, métaphore de l'entre-deux. Elle figure, à mes yeux, le paradigme de l'écart contre le repoussoir de la frontière et de la prison, de ce qui enclot. Enfin la mer, par son horizon si ouvert, confronte au paradigme du devenir, d'un (re)commencement qui supposerait de se réarmer au langage, avec courage au sens de Jankélévitch de *faire face*. La capacité de commencer ne suppose pas, en effet, chez Jeanne Benameur de faire durer, de tenir un acte de commencement par un engagement ; elle est entière à elle-même dans la force de l'élan. Être funambule (*funis* corde et *ambulare* marcher) au figuré c'est se « tirer d'affaire », malgré.

J'entrelace ici dans mon analyse, sans les traiter à part égale et équilibrée, la neige, la funambule et la mer avec des guirlandes, des ponts, des encordages entre les trois. S'encorder : fortune du verbe en alpinisme, paysage des neiges. Dans *Laver les ombres*, « Léa s'encorde aux mots. Il faut résister. Elle se sent suspendue en l'air, contre la paroi d'une falaise. » (LO, p. 85) au moment où sa mère descende le passé d'une voix « basse. Accordée au vent qui arrache les branches [...] » (LO, p. 84). S'encorder dit la puissance du lien :

Aimer c'est juste accorder la lumière à la solitude.
Et c'est immense. (LO, p. 150)

Dans *Les Reliques*, les bannis du cirque, tous trois amants d'une trapéziste « étaient encordés tous les quatre » pour « [p]eser encore un peu d'existence. » (LR, p. 53) Revenir à l'étymologie de s'encorder permet aussi de pointer le lien entre la corde, la funambule et la mer : le verbe est dérivé de la corde en grec faite d'intestins, et de boyaux, quoi de plus viscéral ! Et du corps il en est chez Jeanne Benameur. La corde est devenue synonyme de *funis*, qui a donné funambule ainsi que le terme marin funer qui signifie parer le mat de ses cordages, comme Jean le fera dans *Vivre tout bas*, en reprenant la mer², en fin du récit.

Tressant mes trois fils, j'invite des compagnons de route, deux écrivains pour certains points communs avec les récits de Jeanne Benameur et un philosophe pour « penser » l'œuvre : d'abord Maxence Ferminé qui fait aussi une belle place à la neige,

¹ Jeanne BENAMEUR, *Les Demeurées*, [Denoël, 1999] ; Gallimard, coll. « Folio », 2002 (désormais D) ; *Si même les arbres meurent*, Paris, Éd. Thierry Magnier, coll. « Roman », 2000 (désormais SMA) ; *Les Mains libres*, [Denoël, 2003], Gallimard, coll. « Folio », 2006 (désormais ML) ; *Ça t'apprendra à vivre*, Arles, Éditions Denoël pour Actes Sud, coll. « Babel », 2006 (désormais CAV) ; *Les Reliques*, [Denoël, 2005], Actes Sud, coll. « Babel », 2011 (désormais LR) ; *Vivre tout bas*, Arles, Actes Sud, 2025 (désormais VTB) ; et dans une moindre mesure : *Laver les ombres*, [2008], Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2010 (désormais LO) ; *Vers l'écriture, récit de transmission*, Arles, Actes Sud, 2025 (désormais VE) ; *Nous vous parlons d'amour*, Paris, Éditions Bruno Doucey, 2025 (désormais NV).

² Sans doute le thème de l'eau permet-il de lire une évolution au long cours sur l'ensemble de l'œuvre publiée à ce jour : du seau d'eau qui déborde et encombre un espace clos dans l'incipit des *Demeurées*, ou de la mère noyée au début de *Vivre tout bas* à l'appel final de la mer. Les eaux charriées ou mortuaires se sont muées en une mer qui porte vers...

à une funambule, au conte³ et à l'émergence de la couleur, puis Agota Kristof qui écrit depuis l'exil et, enfin, Vladimir Jankélévitch dont les « presque-rien » et « un-je-ne-sais-quoi » aident à comprendre l'œuvre de Benameur. Ce philosophe vitaliste, qui ne donne pas dans l'abstraction, s'impose quand je retiens le mot « RIEN » si récurrent chez Jeanne Benameur pour exprimer les tensions entre silence et mots, marche et prison, et plus entre « rien » et devenir. Le mot « rien », qui semble si définitif au début des récits, et plus encore des premiers récits de notre corpus, cède de fait du terrain, à un possible devenir. Ces tensions fondent une matrice poétique pour les textes de Jeanne Benameur qui posent la joie, la force de vivre en acte. Et bien sûr, j'emploie à dessein ce terme de tension, au vu de son étymologie : « manière de tendre », ainsi vibrent les corps dans les récits.

Au commencement du récit est l'attachement entre mère et fille, entre-deux d'une première scène archaïque, l'*amour-mère* :

Léa enfouit son visage dans le cou de sa mère. Ses mains s'agrippent au châle de laine bleue.

Longtemps.

Tout est là. (LO, p. 82)

Jeanne Benameur sait rendre à ce mot « Tout » son intensité, ce mot si perdu dans la globalité, la généralité dans une langue de lieux communs usant paradoxalement ce qui fait notre commun.

Amour-mère encore au commencement de *Vivre tout bas*, dans les plis d'une tunique, dans un ventre-mère.

Au commencement l'osmose donc, et, au premier abord, il y a les gens du dedans et ceux du dehors. Un monde pour deux où infirmière (dans *Si mêmes les arbres meurent*) et institutrice (dans *Les Demeurées*) sont intrusives. Il s'ensuit une parole du tiers sans écoute, maintenue ainsi en dehors : « tout le reste de la conversation, c'est l'institutrice qui doit la faire toute seule [...] » (D, p. 64). Mais la récurrence du trio est remarquable dans l'œuvre de Jeanne Benameur et vient nuancer cette structure de duos fusionnels⁴ et la perception d'un tiers intrusif. Parmi ces trios⁵ unis, celui de la roulotte de Vargas dans *Les Mains libres* ou celui des hommes de cirque des *Reliques*.

³ Notamment dans les ateliers d'écriture de Jeanne Benameur (VE). Le conte aurait pu être celui de Pascal QUIGNARD, *Le Nom sur le bout de la langue*, Gallimard, « Folio », 1995, que j'ai déjà mobilisé dans une précédente comparaison avec Jeanne Benameur. ROUSSEL-GILLET, Isabelle, « Le dire du silence (JMG. Le Clézio, P. Quignard, J. Benameur), Du père à la mère », Actes de la journée d'étude *Représentations du silence*, organisé par J. Grave, Centre de recherches Textes et Cultures, 2012, p. 50-62. <http://textesetcultures.univ-artois.fr/revues-de-textes-et-cultures/document-pour-la-recherche-representations-du-silence/> consulté le 20 mars 2025.

⁴ Preuve en est la mère qui maudit sa fille dans *Les Mains libres*.

⁵ Nous pouvons relever les triades suivantes : dans *Les Demeurées*, la mère La Varienne, Luce et Solange l'institutrice ; dans *Si même les arbres meurent*, les deux enfants Mathieu et Céline et leur mère ; dans *Les Mains libres*, Yvonne Lure, Vargas et Monsieur Oro ou dans la roulotte, Vargas, sa tante Cestia et son grand-père ; dans *Les Reliques*, les trois amants, Zeppo le clown, Nabaltar le soigneur de fauves et Hésior le magicien ; dans *Laver les ombres*, Léa, Romilda et Bruno ; dans *Vivre tout bas*, Marie, Jean et la petite fille.

De l'avant-langue à l'écriture

Le silence blanc

Le titre, *Les Demeurées* désigne le duo fusionnel de deux simples, une mère et sa fille, perçu par le village. La Varienne est une mère muette qui vit sans dire, elle vit dans le faire, la simplicité d'une vie de rien : cuisiner, connaître les plantes qui guérissent, des savoirs laissés pour compte par le monde du dehors que représente l'école. Ce silence premier entoure son enfant, Luce. Pas besoin de parler, elles sont liées et le langage menace la fusion. Avec l'entrée à l'école, commence le récit de la naissance d'une langue chez Luce qui va dialoguer avec la part nue, sauvage de soi, à laquelle Jeanne Benameur donne corps : « Premier. Brut. Intense » (VE, p. 9) énoncé avec cette coupe, ce rythme, cette densité. Par l'effet de vase communicant, la maîtresse d'école, Solange, qui a tant voulu transmettre le langage à Luce, vient à manquer de mots, à tomber dans l'ombre de la langue qu'est le silence, nous dirait l'écrivain « porte-silences » Pascal Quignard, à manquer à elle-même, à défaillir. L'enfant, elle, est brutalement confrontée au langage qui sépare mère/fille, et qui permettrait d'entrer en relation autrement, ailleurs. De la séparation, viennent le manque, le désir et se structure le sujet. Voir son prénom écrit en classe, être nommée, est brutal, comme si personne n'avait fait figure de mère symbolique pour Luce, et de père symbolique (le patronyme reste inconnu du lecteur).

Garder ou retrouver le silence de l'avant-langue, le pôle magnétique de l'*infans* offre un refuge et un retrait⁶. Les silences à l'œuvre sont pluriels : silence-ciment, silence-respiration, silence-enclos. Le silence est moins une butée de la langue, moins une absence de mots qu'une qualité de présence (comme Luce dans le grand lit, les yeux ouverts vers le haut). Dans *Les Mains libres*, les deux personnages principaux, Yvonne, veuve solitaire, et Vargas, jeune homme nomade vivant dans une roulotte de passage, se rencontrent, avec pudeur, pas à pas, par le truchement d'un objet – un livre de l'une, une marionnette de l'autre. Pour garder un « silence d'entre-deux » (ML, p. 79), dans une économie de mots, Vargas ventriloque « fait dire Merci à la marionnette », Monsieur Oro, un « Merci lent et bas ». Puis chacun des deux, Yvonne et Vargas, dit son prénom et Yvonne se met à lire. Ce sera encore par l'entremise de Monsieur Oro qu'il demandera un jour « D'où vient le silence ? [...] Il n'y a pas d'organe du silence » (ML, p. 125). « Ce jour-là, [...] Yvonne perçoit le silence des livres » (ML, p. 126).

Parmi les silences, pèse celui de la neige. Maxence Ferminé note en exergue de son roman *Neige* cette citation d'Arthur Rimbaud : « Rien que du blanc à songer »⁷. Et à lire le titre *Laver les ombres* de Jeanne Benameur, je pastiche : « Rien que du noir à estomper, à désombrer ». Comme si la partition se jouait entre le blanc du silence et le noir d'une vie âpre, ce qui serait bien manichéen. Michel Butor nous alertait déjà quant à l'assimilation du blanc et du bon, en pensant à la baleine blanche de Moby Dick⁸. Et si le début du récit de Jeanne Benameur s'écrit entre noir et blanc, la suite invite la couleur ; elle ne veut pas « des pièges/du blanc et noir » écrit-elle dans *Nous vous parlons d'amour* (NV, p. 39). Chez Maxence Ferminé, Neige est l'amour de son mari Soseki, maître en poésie, qui va initier Yuko à devenir un poète accompli, Yuko dont les poèmes, à la fin du conte initiatique, ne sont plus « désespérément blancs », et enfin

⁶ Le silence a toute sa place dans les ateliers d'écriture de Jeanne Benameur où les textes écrits par les participants ne sont pas lus à voix haute (VE).

⁷ Maxence FERMINÉ, *Neige*, Arléa, 1999.

⁸ Michel BUTOR, *Répertoire V*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, « D'où ça vous vient ? ».

comportent « chacun toute la gamme des couleurs de l'arc-en-ciel. »⁹ Dans *Les Demeurées*, c'est aussi un chemin, du blanc à l'alphabet des couleurs, brodé par Luce qui s'invente une langue à soi. « Peu à peu elle entre dans l'alphabet. » (D, p. 68). Elle apprivoise les mots, « un monde qui respire sans apparaître. » « Rien qu'à elle. » avec des mots au bout des doigts qu'elle brode dans le secret, comme le prénom de Solange, sa maîtresse, qui lui a offert le mouchoir de batiste. Le geste de la brodeuse relie alors les humains, soit les quatre personnages : Luce, l'employeuse de La Varienne qui offre fils et tissus, La Varienne qui les donne à Luce et Solange qui offre le mouchoir. L'accueil est annoncé par celui de la couleur ; et ce ne sera pas le seul récit conduit par ce fil de la couleur, son *apparaître*. Une fois Solange morte, Luce « apprend les mots, tous les mots. » (D, p. 81) « Le monde s'est ouvert ». Chemin d'un amour qui remonte des profondeurs de la glace dans *Neige* de Maxence Ferminé, chemin d'un autre amour qui enterre des reliques de l'aimée dans *Les Reliques*. Lumière d'un conte blanc versus l'enfouissement d'un conte noir, ou plutôt même profondeur depuis la douleur de la perte.

Il neige

Chez Jeanne Benameur, comme chez bien des poètes, les blancs dans la page sont ceux du poème, y compris dans ses écrits romanesques. Avec la poésie pour matrice, l'unité c'est la phrase. Pas le paragraphe. Et au cœur de la poésie, la phrase ne va pas jusqu'au bout de la ligne, marquant ce qu'il faudra distinguer : un manque, une absence, une perte ? Stéphane Bouquet écrit : « Tout poème pourrait-on dire est plus ou moins le constat d'une absence [...]. Bref il manque. Intransitivement. Impersonnellement. Il manque. Comme on dit : il pleut. Il neige. Il manque et c'est le poème »¹⁰.

Dès l'incipit des *Reliques*, les trois bannis du cirque marchent dans un paysage de neige.

Dans le blanc. On ne pouvait plus rien nommer. [...] C'était étrange ce sentiment de blanc jusqu'à l'intérieur du crâne. Là non plus on ne pouvait plus rien nommer. (LR, p. 10)
La neige mesurait pour eux l'écart.
Désormais, dans n'importe quelle saison, il y aurait l'écart. Blanc. (LR, p. 79)

Dans l'écart se glisse un tiers, une couleur : « Entre eux et tout le blanc, soudain, le sang de saint Janvier »¹¹. Et le rouge dans « Les paroles d'Hésior faisaient du rouge dans tout le blanc. » (LR, 81)¹² Pour transformer le sang de Mira, le sang de la vengeance, il faut bien celui d'un saint, Saint Janvier de Bénévent (cité à cinq reprises, pages 36, 83, 84, 86 et 87)¹³, et Saint Patron de Naples, dont le sang, selon la légende, se liquéfie miraculeusement par trois fois chaque année. Si « [l]a neige n'absorbe

⁹ M. FERMINE, *Neige*, op. cit., Section 48, p. 90.

¹⁰ Stéphane BOUQUET, *Neige écran*, M/IMEC, collection « Diaporama », 2023, p. 17.

¹¹ Voir Mireille SÉGUY, *Trois gouttes de sang sur la neige, Sur notre mémoire littéraire. Chrétien de Troyes, Giono, Bonnefoy, Quignard, Roubaud*, Paris, édition Honoré Champion, 2021. L'essai analyse la scène des gouttes de sang sur la neige du Conte du Graal de Chrétien de Troyes comme topos et ses reprises chez quatre écrivains contemporains.

¹² « C'est le temps de la neige rouge » (*Otages intimes*, Arles, Actes Sud, 2015, coll. « Babel », 2014, p. 114, désormais *OI*). « Dans la neige on ne sait plus rien » (*Ceux qui partent*, Arles, Actes Sud, 2019, coll. « Babel », 2014, p. 291, désormais CP) le rêve de neige d'Elisabeth, ou encore quand l'enfant peint un igloo de glace rouge, « Un igloo, ça ne fond pas. » (CAV, p. 43).

¹³ Citée également comme « la couleur du miracle » (CP, p. 316).

rien. » (LR, p. 81), vient ensuite le temps des reliques fabriquées de leurs mains à partir du tissu des vêtements de Mira, qu'ils enterrent, tous trois. C'est le rituel qu'ils inventent ensemble pour s'affranchir de la douleur et célébrer l'amour. Chacun a sa place. Ce rituel symbolique et imaginaire se déploie pour supporter le réel. Le travail de deuil passe par le prélèvement d'un élément de la morte, la fabrique d'un corps à trois, comme tentative de recouvrir le réel. De même, le tissu rouge de la mère morte enveloppera la pierre écrite de l'orpheline dans *Vivre tout bas* (VTB, p. 53), tissu dont on apprend plus tard, comment l'enfant étant accrochée à la « longue tunique rouge de la mère » (VTB, p. 81) il avait fallu pour la séparer de sa mère morte, que la grand-mère coupe le tissu roulé autour du poignet de l'enfant, qui jamais ne le lâcha¹⁴.

Quelque chose se fabrique, passe par les mains, parfois la caresse (sauf dans *Laver les ombres*). Faut-il alors faire allusion à Lacan, dans sa dernière période, qui montrait avec des fils de couleur le nouage entre réel, symbolique et imaginaire ? Un reste, un résidu est travaillé pour investir une fabrication symbolique, concrète, comme une relique.

Le rapprochement que je propose avec *Neige* de Maxence Ferminé, autour de la neige, symbolique de mort, peut s'étayer encore à la lecture de *Si même les arbres meurent*. Dans ce roman Mathieu et Céline sont à l'hôpital ; leur père, Adrien, est dans le coma dans « la chambre bleue ». Leur mère apprend là ce qu'est le « vide ».

Elle est devenue au fil des jours une étrange funambule. Le vide en elle, autour d'elle. Le regard rivé à la marche suivante, elle monte vers un visage qui repose. [...] Dans sa tête, une seule phrase, la phrase d'Adrien, la seule qui trouve place, qui balaie tout. Il disait : « La neige fond chaque printemps ». [...] « Derrière les paupières closes d'Adrien, la neige va-t-elle fondre ? (SMA, p. 76).

Voici qu'est posée la question du devenir ? La vie va-t-elle revenir ?

La fonte d'une neige nous dit que les formes habituelles et les bruits reviennent mais encore qu'il ne reste plus rien d'une neige. La mère ainsi que leurs deux enfants éprouvent la mort d'Adrien. Le récit, comme bien d'autres de Jeanne Benameur, touche à l'universel de l'attachement et de la séparation.

La pesée des mots

Les mots sont certes mis en rapport avec le silence, avec pour horizon un en-deçà du langage dans *Les Demeurées*¹⁵, mais encore avec d'autres mots pour mieux en choisir un, dire le juste, et non s'ajuster à une norme. Par exemple, il y a les mots que Jeanne Benameur ne choisit pas : les demeures, notion spatiale, ne sont jamais nommées les attardées¹⁶, notion temporelle. Retrouver l'étymologie ne serait pas mythifier une origine, ce serait retrousser la langue pour saisir l'importance des strates qui se déposent dans la langue dans sa traversée des temps, dans les vies. D'où les

¹⁴ Dans d'autres livres de mon corpus où est vécu un deuil, le réel impossible à supporter est approché par des médiatisations, un semblant de réel, qui souvent convoquent plutôt l'image. Ainsi des souvenirs qui reviennent (LO), d'un visage qui apparaît sur une falaise (VTB), d'un visage que le personnage dessine (VTB) : autant d'images qui font signe.

¹⁵ Le silence est nécessaire aussi à l'atelier d'écriture. Voir *Vers l'écriture, récit de transmission*, Actes Sud, essai publié en 2025. Il y aurait un autre travail à conduire sur les échos entre les récits et les outils à l'atelier d'écriture, ainsi de « La lettre au père » de Kafka, dans *Présent ?*, Paris, Denoël, 2006 et de *Vers l'écriture*.

¹⁶ Loin de la valeur positive de l'art de « l'attardement », si cher à Vladimir Jankélévitch, cet art de traîner tant aimé dans les *Pas sur la neige* de Debussy.

impossibles synonymes : « On comprend que quand on écrit, il n'y a pas de synonyme. » (VE, p. 51) Toit n'est pas logis (ML, p. 118), écrire n'est pas inscrire (VE, p. 44). D'où la prise de distance devant l'usage abusif du mot résilience¹⁷. Un métal résilient reprend sa forme sans modification aucune. Un humain, lui, est toujours affecté, modifié dans la patience des traces.

Déplier les sens de chaque mot, en sentir les vibrations. Choisir un mot, savoir dire non à un autre, c'est une résolution sans bruit, le commencement d'une liberté.

Choisir le mot juste c'est tantôt ôter l'ambiguïté, non le mystère, tantôt désigner un cliché de langue. L'inconscient d'une langue tient autant des lapsus que de la polysémie, ce qui facilite les récits à tiroirs : ainsi du mot « meurtrière » dont la définition est explicitée, mise en exergue des *Mains libres* : « Nous portons tous en nous le vide étroit. Nous portons tous en nous la muraille¹⁸. [...] Il arrive que l'on soit simplement meurtri. » Ou à l'inverse du dictionnaire, le lecteur pourrait partir d'une tentative de définition (certes non annoncée comme telle) par exemple : « quelque chose de secret, de profond, quelque chose d'enfermé, toujours prêt à l'alarme » (ML, p. 15) pour dire, sans nommer, l'inquiétude de Mme Lure, la taiseuse, qui n'est pas l'angoisse de Luce.

Choisir le mot juste c'est parfois désigner le cliché, pour dire la nécessité qu'une langue se transforme elle-même, et ouvre au recommencement. Peser le mot caractérise l'activité poétique, mais encore est un acte de résistance face à une langue assignée à un « univers communicationnaire ». Dans la lignée de *Théorie de la déroute* de Bertrand Leclair¹⁹ (au sens de sortir des sentiers battus) ainsi présentée dans sa quatrième de couverture :

C'est que cet « autrement du monde » qu'est la littérature en train de s'écrire et de se lire pourrait bien être le révélateur le plus efficace et le lieu même de la résistance la plus concrète aux idéologies dominantes en ce qu'elle est, comme l'érotisme, facteur d'un échange irréductible aux normes de la communication ; elle est l'un des lieux privilégiés de l'altérité et d'une altération qui se joue dans la langue, cette langue que l'univers communicationnaire voudrait rendre transparente (jusqu'à rendre transparents les individus eux-mêmes, stéréotypes dans un monde de stéréotypes glissant à toute allure sur les autoroutes de la pensée).

Contre la langue aseptisée passée sous la coupe des stéréotypes, Jeanne Benameur offre le « soulèvement d'une parole singulière dans les plis de la langue collective » (Bertrand Leclair, Quatrième de couverture).

Nous verrons plus loin que le mot « rien », – y compris les expressions convoquant ce mot –, n'est ni limpide ni univoque.

Le réservoir du dictionnaire

Le dictionnaire accueille le monde, il est une ressource dans l'atelier d'écriture qu'anime Jeanne Benameur. La réflexion sur les mots vient même hybrider le texte d'un niveau métadiscursif qui pense la langue, le sens d'un mot, une expression clichée ou la grammaire. Pour exemple, la narratrice constate que « Le verbe « gésir » ne se conjugue pas facilement. Est-ce que la grammaire dit la peur ? » (LO, p. 27). La

¹⁷ *La grande librairie*, 15 janvier 2025. <https://www.france.tv/france-5/la-grande-librairie/saison-17/6812563-emission-du-mercredi-15-janvier-2025.html> consulté le 25 mars 2025.

¹⁸ « Nous portons tous en nous le vide étroit. Nous portons tous en nous la muraille. » (ML, p. 9)

¹⁹ Bertrand LECLAIR, *Théorie de la déroute*, Paris, Gallimard, 2001.

pratique de ses propres ateliers d'écriture, que Jeanne Benameur retrace dans *Vers l'écriture*, s'invite peut-être par ce biais dans les textes fictifs. Citons quelques exemples qui éclairent autrement une expression par trop figée : pour l'expression « sains et saufs », « Pourquoi on ne dit pas simplement “vivants” ? » (SMA, p. 84)²⁰, contester le proverbe « Quand on aime on ne compte pas. » car « Trois personnes vont être obligés de compter alors qu'elles aiment ! » (SMA, p. 91), interroger « le tranchant des adjectifs familiers » pour distinguer les falaises « morte, vive » (LO, p. 27), redonner sa densité à une expression italienne, « *spina nell'occhio* »²¹ (LO, p. 103) mots de la blessure quand l'expression qualifie Léa, enfant. Jeanne Benameur réécrit une expression aussi galvaudée qu'« en avoir le cœur net » en retournant, renouvelant la syntaxe comme suit : « Le cœur net, il lui faut. » (LO, p. 68). C'est toute la patience attentive envers la langue que l'autrice expose aussi dans *Vers l'écriture*, où elle énonce sa défiance envers les expressions, les clichés et les assimilations trop rapides. Le rapport à la langue est donc complexe, entre exigence de précision, défiance, sentiment d'inadéquation, distance par rapport à un rapport usé aux mots. Quand l'écrivaine choisit l'expression *Laver les ombres* pour titre, elle se réfère à une technique photographique bien précise²². Le titre n'en demeure pas moins à double sens : se laver d'ombres, qui font perdre leur lumière aux personnages de Romilda et de Léa, par des chemins qui s'affranchissent sans volonté, presque à l'insu, des demandes de la société, pour être à leur propre intériorité. Le titre *Laver les ombres* pourrait être une belle image pour dire un travail analytique, qui va chercher les ombres du passé, les souvenirs minés par des angoisses, le refoulé, les traumatismes, qui mis à jour sont brassés, et qu'on peut rêver de faire s'évanouir comme neige... Mais l'expression « laver les ombres » se référant à la photographie, désigne un travail sur l'image, non sur le réel.

Laver les ombres est émaillé de maintes réflexions sur la langue et sur la capacité à dire, dont voici un exemple, dans le monologue intérieur de la mère : « Comment laisser des mots rassembler la honte ? Comment une langue peut-elle articuler ce qui pèse ce qui broie ? » (LO, p. 87) Dans certains contextes délicats, questionner le fait même de dire, prononcer et écrire un mot peuvent rendre malade. Quand les bonnes intentions et habitudes violentent... C'est le cas lorsque l'institutrice Solange veut écrire le nom du père de Luce à la craie sur le tableau de la classe : « Tu t'appelles Luce M. Je vais l'écrire au tableau et tu recopieras ton nom sur la première page de ton cahier. Il faut bien que tu apprennes » (D, p. 40). Luce tombe malade. L'autrice n'écrit jamais ce nom, réduit à son initiale, non-dit. Dans *Les Mains libres*, la possibilité d'exister vient au contraire par le nom dit pour l'autre, entre Vargas et Yvonne.

La bibliothèque et les supports d'écriture

Le second matériau, c'est le réservoir de la bibliothèque, avec le conte pour commencer : la prisonnière ne peut recevoir comme message qu'un mot, un seul par jour, conte relaté dans *Vers l'écriture*, ou l'enfant tient son auditoire pendant les « mille et une récréations » à coups de palais, sultan, chameau, princesses voilées, clichés » dans *Ça t'apprendra à vivre* (CAV, p. 38) et déclare « J'invente. Je brode. » (CAV, p. 39) Ce tissage sur des textes est intertextualité qui n'exclut pas une défiance vis-à-vis d'un certain savoir, comme chez Jankélévitch, « [...] ce que je suis, je ne le sais

²⁰ Qui est une manière de ne pas focaliser sur l'événement, le pathos usé.

²¹ Traduction : l'épine du pied.

²² Voir en exergue : « Laver les ombres, en photographie, signifie mettre en lumière un visage pour en faire le portrait. » (LO, p. 6).

pas ; et ce que je sais, je ne le suis pas²³ ». L'importance du livre et de la lecture dans l'œuvre de Jeanne Benameur a déjà été montrée dans l'introduction de ce volume : ainsi de l'élection d'un livre, *L'Énéide*, fil rouge de *Ceux qui partent*, d'un autre livre comme radeau de survie dans *Laver les ombres*, de l'importance de la lecture pour Mme Lure et Vargas dans *Les Mains libres*. Le lecteur assidu sent que lire et vivre sont les deux faces d'un ruban de Moebius, avant que ce ne soit écrire et vivre.

Écrire c'est laisser une trace avec un matériau – la craie, le bâton (VE, VTB). L'écrire-dessiner – que ce soit le tracé d'un visage sur un tissu, une lettre au doigt dans le sable – structure une personne, engage, devient une salutation. Marie, dans *Vivre tout bas*, initie ainsi une petite fille au tracé des lettres. C'est un chemin intérieur d'émancipation partagée, avec deux dimensions mythique et politique : Marie, la vierge est la chair donnée au verbe, les textes traditionnels appellent l'enfant Jésus le verbe. Écrire réunit et unifie son corps pour qu'il ne tombe pas en lambeaux. Et le récit, dans sa dimension mythique confronte à deux questions : comment séparer ce qui est attaché ? Par exemple l'enfant et sa mère morte. Et comment attacher ce qui est séparé ?

Jeanne Benameur sait la portée émancipatrice de l'écriture ; dans *Vers l'écriture*, elle donne à la transmission sa dimension d'acte politique, elle explique : « Une personne qui écrit vraiment, lit vraiment, est moins malléable. Elle a sa propre « densité ». » (VE, p. 11) Elle précise lors d'un entretien²⁴ qu'une personne animée par la joie est beaucoup moins malléable. Installer la pratique de l'écriture dans sa vie c'est être dans le vif de sa vie, avoir une densité, c'est un moyen silencieux d'exister.

L'écriture est néanmoins aussi un geste social, d'héritage culturel : dans le chapitre *Vous écriviez* (CAV) la narratrice commente la liste de courses écrite sur un bout de feuille par la mère : « Tu écris utile. » (CAV, p. 61). Quant à l'écriture du père, sur le sous-main en cuir avec ses registres de prison, « registres empilés, aux feuilles écrites, signées tamponnées. [...] très vieux, très lourds de choses à ne pas dire. » (*Idem*), elle souligne la beauté d'un geste comme au « pinceau ». Écrire-peindre, déjà.

Tes mots commencent par des boucles étirées vers la gauche. Vers la gauche écrivaient tes ancêtres. L'élan de la mémoire retient l'élan du geste. Tes mots finissent minces, parfois illisibles, indéfiniment rappelés à se fondre dans l'initiale.

Tu as le goût des paraphes et des majuscules. [...]

Tu écris administratif, absent, dans ton bureau fermé. (CAV, p. 62-63)

La mère écrit utile, le père écrit administratif, Jeanne Benameur écrit *vivre*.

L'entre-langues

C'est toujours par l'attention aux mots que le texte advient, des mots entendus enfant mais hérités de générations, des mots apprivoisés par le matériau d'écriture, la compréhension de l'étymologie²⁵ ou la déconstruction d'une expression. Aussi dans l'atelier d'écriture, faut-il revenir au dictionnaire, comme Agota Kristof, partie de sa Hongrie en 1956, tenant son enfant dans une main, un sac de dictionnaires dans l'autre.

²³ Cynthia FLEURY, « Fauré et l'inexprimable », in *Un été avec Jankélévitch*, Éditions des équateurs/France Inter, 2023, p. 413.

²⁴ Émission *La grande librairie*, la Cinq, mercredi 15 janvier.

²⁵ Par exemple du mot « couloir » (Pr, p. 11).

La « passionnée du dictionnaire »²⁶, écrira en français, qu'elle nomme la « langue inconnue »²⁷, « la langue imposée » de l'exil toujours regretté pour des exilés qui s'éprouvent incomplets²⁸. Mais pour Jeanne Benameur, entre trois langues, et qui n'a jamais quitté la langue française familiale, il y a une autre langue, celle d'un faire (broder, dessiner, peindre, danser). Cette *contre-langue* charrie les secrets trop lourds, par exemple les mots de sa mère que Léa, en danseuse, mâche, dépèce, avale, pour les engloutir par corps (LO, p. 137). Dans une volonté de digérer ce passé familial, de le médier par corps.

La funambule à l'entre-deux seuils

Marcher sur le fil, comme dans un roman, suppose un chemin qui se déroule, dans une horizontalité où tombent mots comme neige de la poésie, dans leur verticalité douce qui fait son poids. Métaphore d'une écriture, et d'une vie traversée, avec une ligne horizontale faussement rassurante pour ceux qui partent :

Ils savent l'élan.

Ce qu'ils ignorent, c'est la boussole. (LR, p. 51)²⁹

Contrairement à ceux qui restent (qui ont un pays), ceux qui partent, « ceux qui n'ont plus que la route » (VTB, p. 11), traversent les récits de Jeanne Benameur³⁰, comme l'exilé intérieur qui marche « sans son cœur » dans *Nous vous parlons d'amour* ou comme les forains qui troublent les arrimages, les assignations définies dans *Les Mains libres* et *Les Reliques*.

À défaut de catégorie binaire entre ceux qui restent et ceux qui partent, nous pourrions suivre Maxime Ferminé quand il distingue les funambules :

Il y a deux sortes de gens.

Il y a ceux qui vivent, jouent et meurent.

Et il y a ceux qui ne font jamais rien d'autre que se tenir en équilibre sur l'arête de la vie.

Il y a les acteurs.

Et il y a les funambules³¹.

Il y a des passages entre ces mondes chez Jeanne Benameur : la rencontre de cœur entre deux funambules (*Les Mains libres*), l'intrusion, chez deux êtres soudés, d'une institutrice voulant agir pour le bien qui va vaciller (*Les Demeurées*), la fuite devant l'arête³² pour la danseuse de *Laver les ombres* dont la mère lui révèle le « faux-pas » du père, tombant de la falaise (LO, p. 138). Il y a aussi Mira la trapéziste des *Reliques*, qui se laisse tomber, de mal amour. Comme il y a dans *Neige* de Ferminé, une funambule qui tombe à la neige, par accident, une rupture de l'attache du fil.

²⁶ Agota KRISTOF, *L'Alphabète*, Zoe, Genève 2021, p. 62.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Même en Algérie la famille de Jeanne Benameur n'est ni harki ni FLN : « nous n'appartenons complètement à aucun. [...] Est-ce que nous serons toujours des à moitié, des demi ? ». (CAV, p. 21).

²⁹ Tous n'ont pas un livre pour « boussole » comme *l'Énéide* (CP, p. 26).

³⁰ Chez Jeanne Benameur, n'être ni harki ni FLN, ni l'un ni l'autre : se sentir exilé : « Mon corps de soleil est resté de l'autre côté. » (CAV, p. 28).

³¹ M. FERMINÉ, *Neige*, op. cit., Section 52, p. 94.

³² Le deuil : « Maintenant tu te tiens comme tu peux. Sur une crête. » (*L'Enfant qui*, Arles, Actes Sud, 2017, coll. « Babel » 2014, p. 9). « L'équilibre nous le découvrons dans chacun de nos pas. » (*Ibid.*, p. 113)

Quels arrimages pour les vies alenties ou en déséquilibre ? Quelle écriture de l'autrice ? Son écriture n'est pas dépouillée à l'os, elle est au contraire très incarnée : souffle, corps gravides, respir d'une langue, déséquilibre d'un pas de danseuse... Tous ses personnages ont du corps. Et ils donnent réponse par corps : une fièvre de Luce à l'intrusion du langage et du savoir, une maladresse du pas de Vargas pour entrer chez Mme Lure : « Les pas de quelqu'un qui ne sait pas franchir un seuil. » (ML, p. 75) Pour bien des personnages, ce point de déséquilibre, souvent provoqué par l'extérieur, entre vie et mort, les sort de leur prison physique, des ténèbres intérieures parfois,

Apprendre à trébucher.

Intégrer le faux-pas.

En faire sa danse. [...]

Tous. Des semblables. Qui tentent de rétablir l'équilibre. (LO, p. 157)

L'entre-deux, l'écart, la passerelle, par ses vertus, permettent un renouveau pour l'orpheline de *Vivre tout bas*, au moment où elle écrit sa propre histoire dans le sable :

[...] cette fois elle et sa mère ne sont plus seulement des êtres terrifiés par les flots, elles sont aussi l'une qui a survécu et qui redonne place à celle qui a péri. L'enfant puise la force de continuer dans cet écart qui lui permet de revivre son histoire sans trembler. Ce naufrage-là écrit et dessiné ne fera périr personne. (VTB, 177)

C'est dire la puissance de mise à distance de l'écriture, qui pose un écart, un entre, un détachement dans sa valeur positive qui garde l'attachement, selon la pensée de François Jullien qui articule ces notions³³.

L'écart offre la fécondité de l'entre-deux, de l'intervalle. Luce, entre sa mère et le monde du dehors, trouve son chemin de création, de possible autre langage. Et je relève que le mot intervalle n'a plus sa valeur étymologique qui signifiait un espace entre deux pieux d'une palissade romaine faite pour séparer, il dit la suspension puis le passage entre deux points.³⁴ Ce qui permet de tendre des fils de soi à l'autre, de soi à soi, juste une intériorité, sans élucider une intentionnalité. Le point de départ et d'appui est le corps, la sensorialité, les sens avant la pensée, et Jeanne Benameur écrit cette présence brute, animale au monde que nous pouvons décrypter dès le seuil des *Demeurées*.

Les mots du corps pour cerner le rien

Dès l'incipit de ce court roman, le portrait d'une mère et de sa fille, de deux abruties³⁵, met le lecteur devant un point de bascule : le passage à la nuit, au noir intérieur (« Dans la bascule de la lumière, son cœur. »/ « la bouche sans lumière »/ « la lumière a manqué »). L'incipit est sur une ligne de faille. D'abord faillir. « Une fois encore, la mère et la fille ont failli à la lueur dernière. » Les privatifs alimentent ce régime du manque : « sans lumière », « sans rides », « sans flair ». « Elle a perdu. » Les verbes (« buter », « tomber », « heurter ») appellent moins la fragilité, que le heurt qui fait de l'orée du récit une butée, à se cogner. La tête, le cœur, le corps, les mots, tous ensemble, sont pris dans la même langue du vacillement : les sons

³³ François JULLIEN, *L'Inouï. Ou l'autre nom de ce si lassant réel*, Paris, Éditions Grasset, 2019. Le détachement permet l'écart et l'entre exploratoires.

³⁴ Colette NYS-MAZURE et Isabelle ROUSSEL-GILLET, *Le Tour des abandons*, Lille, Éditions inventit, 2023, p. 43.

³⁵ Au double sens d'abêtie et d'accablée de corps, à renfort des verbes « empeser » et « épuiser ».

« trébuchent »³⁶, la tête « trébuchante », « une langue qui a glissé, défailli et roulé à ses pieds », le corps empesé sous la « lourdeur opaque » du crâne. Mais ce confondu ne fait pas lien ; tout est désuni, achoppe au réel autour, sans pouvoir s'encorder ni à soi, ni aux mots, juste faire corps. Et de nous poser la question faire corps avec qui (la mère), avec quoi (le mur dans sa compacité), avec la faille, avec l'opaque en soi, peut-être ?

L'incipit installe une tension, entre les signes sociaux de la pauvreté (toile grossière, bois mangé, ferrailles crues), l'usure (bras las, vie empesée, vieille), le poids d'un corps au monde, dans la chaire du monde comme ce « qui résiste au vent, à l'orage, à son bras qui tire », au même rang que le ciel. Un portrait depuis les gestes et non le visage figé en un sourire sans adresse. Nous entrons dans une poésie de chair. « C'est brillant, mais cela manque de pauvreté. » dit Mozart à propos d'un de ses concertos. *Les Demeurées* est un chef d'œuvre, dans sa pauvreté, aux tripes. « Dans la bascule de la lumière, son cœur ».

Les ferrures rivées « encore dieu sait comment » annoncent la suspension d'un savoir. À quoi cela tient un bras, un regard, une vie ? À rien, ce mot du peu. Comment ne pas relever la fréquence du mot « rien » depuis *Les Demeurées* dans les récits que j'ai choisis pour corpus. Il marque une distance du sujet à l'objet et instaure par sa fréquence un mouvement de noria autour d'un manque. Cette reprise du mot, au fil des premiers textes, va soulever complexités et nuances.

En écrivant des vies de rien, de sans-rien, Jeanne Benameur semble rejoindre une tradition du spirituel (VTB) ou des arts internes (la danse), un état d'évidement favorisant l'accueil, sans exclure une écriture du réel – les exilés nomades même délestés gardent leurs failles. Dans notre corpus, que vient dire ce rien du manque, du vide, de la perte, du deuil et de l'absence ? Est-il toujours question d'un objet perdu (un être aimé, un pays) ou à perdre (l'avant-langue) si identifiable ?

46 occurrences du mot « rien » sur les 71 pages des *Demeurées*. Pour la Varienne « rien » c'est le silence, le non signifiant, la non possession, l'absence d'attente ou d'intention. C'est une vie dans « Une maison de rien » (D, p. 15). Pour Luce, c'est le refus des mots qui écorchent, « Elle n'apprendra rien. Rien de rien. » (p. 24). Le rien n'est pas sans affect. Pour toutes deux c'est la bascule « Rien n'était plus semblable » (p. 11 et 25). Pour Solange c'est le vide, l'impuissance, le manque des mots, puis la gravité dans une « densité opaque » (p. 60) ; elle finit par demeurer (p. 61). Le rien n'implique pas une pauvreté harmonique du récit ; pour chacune des trois s'impose une manière d'être différente à la langue³⁷. « Rien », c'est peu de le dire, de le vivre plutôt. Dans toutes les expressions qui contiennent le mot, « rien » sort de sa platitude. Les personnages de Jeanne Benameur ne sont pas devant LE rien au sens du grand trou³⁸, mais devant rien. Juste rien. Rien est l'état d'une présence pour les demeurer.

Le mot « rien » fait retour dans toutes ces variations, dans ce long poème qui dit l'opaque d'une mère, l'intrusion de l'institutrice Solange, la fuite de l'enfant devant « les choses du savoir » (D, p. 38), une enfant comparée à un « manteau inhabité » (D, p. 38). Pour Solange, « seule à se soucier de l'ordre des choses » (D, p. 49), c'est noter

³⁶ « Des mots charriés dans les veines. Les sons se hissent, trébuchent, tombent derrière la lèvre. [...] Les mots n'ont pas lieu d'être. Ils sont. » (D, incipit).

³⁷ C'est ce que Jeanne Benameur explique dans *Vers l'écriture*, p. 84 : juxtaposition pour La Varienne, injonctions pour Luce et phrases complexes pour Solange.

³⁸ Les occurrences dans *Une heure, une vie* (Éditions Thierry Magnier, 2004, réédition 2006, p. 7 et p. 46) concernent l'effet du divorce de ses parents sur Aurélie qui ressent un trou, se met à mentir et passe de « J'étais dans du rien. » (*Ibid.*, p. 7) à « Je ne pense plus à rien » (*Ibid.*, p. 90).

que « la place est vide » (D, p. 49). Le rien qui la contamine dans son avers, passe par une perte de sommeil (D, p. 50), une impuissance qui la gagne, et qu'il faudrait accepter selon son ancien professeur (D, p. 50). Quand l'institutrice tombe malade à son tour, « Pour la première fois, les mots lui manquent » (D, p. 56). Savoir, sens, nom se délitent dans sa solitude. L'essentiel révélé (« Savoir qu'on manque à quelqu'un, que quelqu'un nous manque. » D, p. 59), elle vit au régime de la perte, et, dans le « mouvement gracieux de sa longue jupe » (D, p. 61), elle passe du côté des éperdues.

L'incipit est magistral dans sa simplicité : ouverture sur un passage au noir, fermeture, négation dans la répétition du « rien ». Ce mot « rien » récurrent dans d'autres récits de Jeanne Benameur porte son contraire, son renversement, son étymologie latine portant son équivoque, *res* qui est la chose. Ce n'est pas rien, c'est même quelque chose. Dans ce premier texte, le rien est la butée du désir, le retrait du sens, du monde du dehors. Dans d'autres, c'est le fervent de la révolte, d'une colère qui trouve ses mots, ses récits, ses mensonges mêmes. La mère, elle, reste un corps-langage sans parole ; « ses mains ont des tournures de vieille », les tournures de phrase sont boutées hors du champ de cette vie-là. Son inertie manifeste le hors désir, le hors manque lié au désir ou à un objet de satisfaction. « À l'abrutie il manque de joindre » : distance entre sujet et objet.

Quel rapport entre le rien et la faille ? La faille est-elle l'effet de la confrontation au rien ? Elle est une interruption, elle décolle de soi, crée un écart entre soi et la langue, entre soi et l'autre, et le monde. La puissance d'interruption vient aussi de la poésie elle-même dans le texte. Car la poésie n'est pas que chant, mélodie, elle est rupture, forte capacité de coupe, d'écart. Alors vit un sujet dans l'élan, même Solange qui court avant de se faire écrasée, est dans cet élan, cette ouverture.

37 occurrences du mot « rien » sur les 104 pages de *Si même les arbres meurent*. Le « rien » exprime parfois la pauvreté sociale ou la sobriété choisie, l'absence à l'autre ou à soi, le silence radical nécessaire (« Il faut marcher dans le grand silence longtemps. Aucune parole ne doit le déranger. Rien », p. 39, « Ils ne disent rien », p. 69), la rupture ou la distanciation.

Pour cesser de livrer ici un trop long recensement livre par livre de ce mot « rien », précisons en synthèse que Jeanne Benameur brode autour de ce rien qui n'est pas le grand trou puisqu'il est sans cesse dans un jeu dialectique : rien/tout, vide/plein, présence/ absence, manquer/comblé, avec le goût du paradoxe : « Il y a une sorte de bonheur à laisse le monde se peupler. De rien » (ML, p. 65).

Le manque serait-il du côté de ceux qui restent, de ceux qui ont ?

Le pire, au fond de nous, c'est ce qu'on n'a pas. C'est le manque. » « Les errants éveillent la place vide mais ne voleront pas le manque. Voilà.

Et eux on aura beau les chasser de place en place, le manque restera.

C'est bien pour cela qu'on ne les aime pas. Ils ne servent qu'à faire vibrer le manque. Ils le réveillent, l'aiguisent. (ML, p. 111)

Le rien renvoie à une matérialité : « S'en tenir à ce qu'elle voit » (ML, p. 67). Sans pensée, préjugé, sans attente. « L'herbe, ça pousse. Ça ne demande rien. » (R, p. 97) Il opère ou signale une suspension du temps, des comptes, des leçons, induit une écriture dépouillée.

Lui, il était celui qui, vivant, montre la route. C'est sa vie même qui a montré.

Elle, elle écrit. Sa vie ne montre rien. Elle est une femme comme les autres.

Mais elle écrit. (VTB, p. 123)

On ne lui demande rien. Elle est là, c'est tout. (VTB, p. 30)

Elle écrit.

Ses mots ne racontent rien. (VTB, p. 43)

Le rien renvoie à la présence, à un inconditionnel (LR, p. 53), un absolu.

Les vies de rien sont puissantes,

celles des gens qu'on ne remarque pas mais qui sont traversés par des choses puissantes. Ces vies-là aussi demandent à être écrites. Parce qu'elles passent. (VTB, p. 160)

Elle écrira les histoires des uns et des autres. Les histoires humbles de chaque jour, les histoires de rien. Ce sont les moments qui comptent. Pas les vies. Ces moments où on ne sait pas pourquoi on fait quelque chose mais on le fait. C'est cela qui mérite d'être raconté. Ce qu'on ne sait pas. Encore et toujours.

Les vies se croisent sans qu'on ne devine rien de ce qui anime l'un ou l'autre. Elle, elle écrira cela, ce qui anime le pas, fait entrer dans le cœur le souffle de ce qui n'a pas de nom. (VTB, p. 191)

Quand le mot rien disparaît des pages de *Vivre tout bas* la transformation est en chemin, pour Marie, pour l'enfant (« L'enfant avait maintenant dans le regard autre chose », VTB, p. 131) comme pour Jean, dans le pivot du rien de la légèreté, l'acceptation du vide en soi, du vide de la mer, sans résignation ou défection, pour autant. Autre chose dans le regard advient depuis que le mot rien cesse sa ritournelle dans la noria des fils qui se démêlent dans le lien. Le passage à rien donnerait l'accueil, et la force à ce qui vient. Juste dans l'accueil d'être le « pêcheur de rien ». « C'est son esprit qui doit devenir un filet aux larges mailles. Des mailles faites pour laisser passer l'eau et les rêves et parfois retenir, scintillante, une image revenue de si loin. Il saura être celui qui lève ce filet qui ne pèse rien » (VTB, p. 184).

Comment ne pas nous référer encore à Vladimir Jankélévitch qui oppose le rien, ou plutôt un « presque-rien », à la virtuosité³⁹ éclatante. Le rien est sans passage en force. La virtuosité reste hors scène. Le presque-rien et ce je-ne-sais-quoi animent un sentiment aigu des choses qui ne se dit pas, qui s'invite par le négatif traversé : le manque à dire, le manque à vivre parfois. Le je-ne-sais-quoi avec ses mots entrelacés par des tirets dit ce qui échappe, sans toute puissance. Cynthia Fleury commentant Jankélévitch pose la question : « comment laisser du reste dans la langue ? Même dans mon dire, je laisse du reste »⁴⁰. Même la mort ne peut faire sentir qu'il n'y aura plus rien, il y a le rouge du tissu de la mère (VTB), objet transitionnel qui rappelle la bobine de fil du jeu Fort-Da de l'enfant.

Le récit tisse le fil du rien à « quelque chose [qui] peut avoir lieu » (ML, p. 69). C'est une transformation notable du substantif rien, dans sa valeur d'absolu, à quelque chose. Une transformation a bien lieu dans *Les Mains libres* : « ça a bien failli » « ça avait failli » (ML, p. 26 et 69) puis une fois chacun de deux personnages se nommant, « Quelque chose peut avoir lieu » (p. 69). Vargas rapporte le livre et pose un caillou au seuil de chez Yvonne Lure ; elle l'invite à entrer pour la première fois. Le livre semble sésame, mais en réalité ce qui s'est ouvert en elle l'est dans la résistance d'une simple tache sur la table, puis dans la faille ouverte par la perception de la silhouette de Vargas

³⁹ Cynthia FLEURY, « Liszt et la rhapsodie », in *Un été avec Jankélévitch*, op. cit., p. 115.

⁴⁰ France Culture, 2014. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/le-temps-ce-je-ne-sais-quoi-et-ce-presque-rien-7843666> consulté le 20 mars 2025.

au supermarché : « en elle, une faille. C'est ouvert » (p. 35). Plus tard, « [...] deux êtres sont en train de vivre quelque chose qui ne tient à rien, [...] » (p. 79 et 80). S'installent une voix, une écoute, une rencontre. La faille n'est pas faute, manquement ou fêlure, c'est l'ouverture au vivant de soi, un renouement avec l'unité du sujet.

Les signes de la transformation

Quels sont les autres signes de la transformation lisibles dans le texte ?

L'élection d'une couleur⁴¹ est un signe de métamorphose, elle signale un lien tenu sans l'étranglement du vide, et parfois l'émergence d'une langue à soi, intime, un abécédaire de couleurs arc-en ciel pour la petite Luce. La différenciation chromatique conduit au prisme qui décompose les lumières pour Luce. Ce chemin du monde blanc à celui des couleurs s'opère sans que la langue de Jeanne Benameur toujours élective ne devienne chatoyante, sans quitter un lyrisme blanc. Comme le conte *Neige* de Ferminé nous dit la poésie passerelle pour vibrer aux couleurs du monde. La petite Luce des *Demeurées*, déchirée entre son refus d'apprendre à l'école par loyauté envers sa mère et son apprentissage malgré, brode des lettres de couleurs. Ce chemin passe par une suspension de toute couleur ou valeur, un négatif qui se passe du noir et une suspension du mot rien, alors moins récurrent⁴².

Si nous suivons les couleurs⁴³ des *Demeurées* comme autant de petits cailloux, depuis le noir opaque de l'incipit, nous relevons la lumière-or puis la craie et l'encre (D, p. 14), un « ruban dédoré » (un tissu déjà !), « un bouquet dédoré » (D, p. 20). À ces passages par le négatif, ces retraits d'un or, succède une dent si blanche⁴⁴. Puis « Les parois reprennent couleur, sortent du gris, commencent à irradier le rouge [...] » (D, p. 17) ; Luce « aurait été heureuse du blanc, du bleu, et des fleurs séchées. Elle aime les couleurs » (D, p. 21). La couleur prend sa gamme des bleus (du tablier au ravier de faïence bleue, aux lignes de cahier), mauve, violet (tuméfié), brune rousse. Puis les couleurs disparaissent au diapason de l'effacement de Luce (D, p. 28) qui fond son regard dans le fendillement du mur de la classe, vers « une teinte qu'on ne définit plus » (D, p. 28). Les pages de la maladie de Luce sont sans couleur, puis « Luce contemple les teintes qui s'entremêlent. Les petits doigts fins se mettent à l'ouvrage, dénouent, lissent, séparent, redonnant à chaque fil la nudité de sa couleur. Une joie » (p. 63). Luce retourne à la joie, à la vie, avec une couleur nouvelle « un long brin de coton jaune ». Dans *Vivre tout bas*, l'enfant « peint de couleurs qui ne s'encombrent pas de la réalité. La femme au front bleu » (VTB, p. 85). La couleur, quel que soit son usage réaliste ou surréaliste, est hymne à la joie⁴⁵. Couleur-signes-sésame.

Dans *Si même les arbres se meurent*, les deux enfants d'Adrien, leur père hospitalisé dans le coma se racontent une histoire comme on se protège, s'inventent un monde onirique, parallèle, écran. Au sous-sol de l'hôpital, ils rencontrent Issaïa le balayeur qui

⁴¹ Loin des couleurs sales d'un départ subi (CAV, p. 25 et 26).

⁴² Au moment de se battre pour remarquer, Yasmina « apprend à traverser la grande couleur inconnue » (PPM, p. 157).

⁴³ « J'aime les mots qui disent les couleurs. », J. BENAMEUR, *La Boutique jaune*, Paris, Éditions Thierry Magnier, 2002, p. 24.

⁴⁴ Cette dent blanche, posée à l'orée comme talisman de petite poucette, disparaîtra aussi sous terre à la fin du récit. Luce l'enterre près de Solange.

⁴⁵ La couleur éclate au lecteur de *Ceux qui partent*, non que ce soit attendu dans un récit centré sur un personnage principal Emilia, qui peint, mais parce qu'il s'agit des couleurs de chacun : « Maintenant chacun est sur sa route. Toutes les couleurs sont là » (CP, p. 322).

enlève la poussière sur le chemin de devant ; Issaïa offre aux deux enfants une pierre, « un monde où entrer » (SMA, p. 97), de couleur verte, celle des yeux de leur père. Le don d'une couleur.

Parmi les facteurs de ces transformations sont la rencontre, un événement qui fracture, ou le don des mots. La rencontre d'un maître, figure de réconciliation, d'écoute, propose une ouverture : dans *Vivre tout bas*, le maître de Marie lui fait don de rouleaux, qui invitent à un chemin de lecture et d'écriture. Jeanne Benameur écrit la nécessité d'une liberté dans un monde où la pensée se rétrécit, pour que quelque chose se mette en route, comme le remuement qui touche un personnage esseulé (ML, p. 34), qui se laisse guider par ce qui advient dans une rencontre. « [...] il faut bien qu'il y en est un au bord du gouffre pour que les autres s'arriment »⁴⁶. Un événement comme aller à l'école ou la venue d'un inconnu chez soi enclenche une métamorphose, engage quelque chose de profond ou devient épiphanie, mouvement de vie. Des mots offerts, un caillou⁴⁷, un livre (ML, p. 45, 74, 75, 81), un tissu, un support (sable, mouchoir, couverture de livre) sont les matériaux d'un univers du peu, du léger, des matériaux de la transformation. Ces transformations une fois relevées, il nous faut en interroger l'horizon...

Vers... la mer, l'écriture qui raccorde, un Nous, un commencement

Dans *Vivre tout bas*, Jean retourne vers la mer, l'enfant y prend un nouveau bain, y nage⁴⁸, retrouve un allant, sans le feu d'une Slimine Behbahâni, dont il est impossible d'harnacher le torrent, mais avec la douceur qui rassure. Le rythme dans *Vivre tout bas* est apaisé – *rythmos* en grec désigne le cours d'eau –. Réconciliée avec la mer (et la mère morte), l'enfant tient debout. Dès l'incipit des *Demeurées*, un seau déborde, et des mots « charriés » ne peuvent déborder au risque de trahir un accord à la mère muette. Charriés : la métaphore aquatique nous dit les mots par corps. Revisitant l'expression « ne pas avoir lieu d'être », la romancière poursuit « Les mots n'ont pas lieu d'être. Ils sont » (D, p. 11). Oui, ils sont sans raison d'être, sans explication. Juste là, avec leur puissance d'ouvrir, dans l'acte d'écrire même.

Ces récits sont des chemins d'écriture qui nous disent le manque de mots, que, paradoxalement, l'écriture va chercher. La transformation dans les récits résulte du fait que les personnages fabriquent quelque chose qui les tient, eux-mêmes. C'est une médiation corporelle. L'écriture, mise en abyme (VTB), a aussi cette puissance d'armer, de *réfugier*, elle est un agent de transformation, et si les mots manquent, l'écriture continue, malgré.

« Écrire, c'est l'inassouvi à quoi nous redonnons place » (VE, p. 12). L'écriture « ne comble pas. Elle cerne l'inassouvi » (VE, p. 13). Elle ouvre un espace intérieur de soi, « Un lieu où l'on se reconnaît vivant parmi les vivants ». L'inassouvi est l'envers de l'endormissement ou de l'achevé. C'est depuis la blessure, non malgré elle, que la part de la perte, de la mort, du manque, que ce manque constitutif est ramené dans la vie,

⁴⁶ Entretien à la Maison de la poésie de Jeanne Benameur à propos de *La Patience des traces*, Paris, le 31 janvier 2022.

⁴⁷ Comment ne pas penser à Mondo, qui apprend l'alphabet sur des cailloux-lettres et qui va vers la maison de lumière. J.-M. G. LE CLÉZIO, *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard, 1978.

⁴⁸ Chantal Thomas écrit qu'« On n'a besoin de rien pour aborder l'eau », « quand on nage on tourne le dos au poids de la terre », Chantal THOMAS, *L'Étreinte de l'eau*, Paris, Éditions Arthaud, coll. « Versant intime », 2023, p. 38.

qu'il est l'hors d'atteinte, remuement, souffle, comme condition première pour s'encorder... désirer vivre.

En lisant *Le Pas d'Isis, Nous vous parlons d'amour*, nous oublions le trio, sentons un nous en chemin, dans la nécessité de prendre place dans un espace commun, d'agir ce commun. Un Nous, un temps indéfini, un lieu ouvert où vivre nos forces « résistantes à l'oubli », selon la belle expression d'Hannah Arendt. « Nous portons nous aussi la mémoire du monde en marche » (NV, p. 15). Ce Nous est porté par un souffle lyrique final, une confiance. Célébration du Nous. Si au début du *Pas d'Isis*, le Nous naît d'un dialogue entre Je et Isis, un autre Nous nous engage, « j'imagine un monde » (PI, p. 62) où nous marchons avant que le je ne retourne écrire « le poème de chaque vie » (PI, p. 65). Dans sa mise en scène du *Pas d'Isis*, quand Massimo Dean intensifie la lenteur de la marche collective des comédiens qui avancent vers les spectateurs, il rend sensible et incarné la force vitale de ce Nous.

Chez Jeanne Benameur, la lenteur permet la concentration et l'appropriation. Le temps n'est pas gelé en mythe de l'origine toujours perdue, ou par un concept de résilience qui serait une négation de l'irréversibilité du temps. Un temps irréversible exclut l'aller-retour, ce que dit la leçon du retournement (la leçon de Loth⁴⁹, Orphée et Énée). L'écrivaine appelle les temps dénués de prise comme dans *Les Demeurées* où « Autour d'elles d'eux, le jour et la nuit se succèdent mais ne rythment plus rien » (D, p. 47), ou inversés dans *Les Reliques* quand le personnage Zeppo remonte les albums de famille à l'envers et où la montre d'Hésior est arrêtée « un désaccord. Vivant » (LR, p. 19) comme un temps suspendu, un temps funambule.

Tout en étant habitées de mémoire, les récits de Jeanne Benameur, notamment *Vivre tout bas*, s'orientent vers un temps de commencement, un rapport naissant à la vie, qui est rendu possible par ce qu'ont ouvert une lente maturité, l'égarement d'une cognée à la butée du « rien ». Le passage par un rien répété et par un temps funambule serait-il constitutif de la possibilité de l'Ouvert ?

Pour recommencer donc

La tresse que j'ai initialement nouée entre neige, funambule et mer, m'a conduite vers une éthique du peu (des vies de rien), de la vitalité et de la volonté. Jeanne Benameur invite à redécouvrir cette éthique du courage qui ne serait pas guidée par l'héroïsme, la capitalisation sur un acte mais par une puissance du vivre, qui ouvre les possibles du (re)commencement. La visée ? Briser les rigidités du regard sur l'autre, susciter l'inassouvi, provoquer des éclosions et des rencontres affectives, renouer avec l'image sensorielle.

Retrouver un regard neuf, mais surtout commencer dans une attention au présent, une mise en marche. La fin des récits de Jeanne Benameur est portée par cette énergie, un élan vital qui vient par corps de la confrontation avec l'exil, la mort. Elle ne vient pas de la fracture entre vivants et morts, mais dans leur lien. *Nous vous parlons d'amour* affirme une promesse de l'amour. Le courage, pour revenir à Jankélévitch, est ce commencement qui ne peut pas durer – il éclot pleinement dans les dernières pages des récits, par des fins ouvertes – où est sublimé ce sentiment du commencement, ce

⁴⁹ La femme de Loth est citée aussi dans *Otages intimes* (OI, p. 26) et dans *Vers l'écriture*, (VE, p. 144), Orphée et Eurydice dans *Les Insurrections singulières*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 57. Énée, « préféré à Ulysse », est celui qui brûle les vaisseaux au fond de son cœur. Il part. Sans se retourner. Il devra faire souche ailleurs » (CP, p. 35). Emilia à la fin de *Ceux qui partent* ne se retourne pas (CAV, p. 111-112).

temps d'une volonté⁵⁰. Rester humain et faire commun. Le souffle, le nouveau, le mouvement, l'ouvert, n'y avait-il pas déjà cet élan dans *Les Demeurées* dont nous pouvons relire la fin ?

Le monde s'est ouvert.
Chaque soir, elle brode les mots nouveaux, se les répète silencieusement.
Chaque matin, elle vient les réciter ici.
Elle n'arrêtera plus.

Les paroles de Luce s'élèvent.
Elles ne demeureront plus.
Sur la terre, jour après jour, elles portent son souffle. (D, p. 81)

⁵⁰ Voir Cynthia Fleury, *Un été avec Jankélévitch*, op. cit.

Bibliographie

- BENAMEUR, Jeanne, *Les Demeurées*, [Paris, Denoël, 1999], Gallimard, coll. « Folio », 2002. (D).
- , *Si même les arbres meurent*, Paris, Éditions Thierry Magnier, coll. « Roman », 2000. (SMA).
- , *La Boutique jaune*, Paris, Éditions Thierry Magnier, 2002. (BJ).
- , *Les Mains libres*, [Paris, Denoël, 2003], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006. (ML).
- , *Présent ?*, Paris, Denoël, 2006. (Pr).
- , *Les Reliques*, [Paris, Denoël, 2005], Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2011. (LR).
- , *Laver les ombres*, Arles, Actes Sud, [2008], coll. « Babel », 2010. (LO).
- , *Otages intimes*, Arles, Actes Sud, 2015, coll. « Babel », 2014. (OI).
- , *L'Enfant qui*, Arles, Actes Sud, 2017, coll. « Babel » 2014. (EQ).
- , *Ceux qui partent*, Arles, Actes Sud, 2019, coll. « Babel », 2014. (CP).
- , *Vers l'écriture, récit de transmission*, Arles, Actes Sud, 2025. (VE).
- , *Ça t'apprendra à vivre*, [Paris, Denoël ; 2003], Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2012. (CAV).
- , *Vivre tout bas*, Arles, Actes Sud, 2025. (VE).
- , *Nous vous parlons d'amour*, Paris, Éditions Bruno Doucey, 2025. (NV).
- BOUQUET, Stéphane, *Neige écran*, M/IMEC, collection « Diaporama », 2023.
- BUTOR, Michel, *Répertoire V*, Paris, Éditions de minuit, 1982, « D'où ça vous vient ? ».
- FERMINE, Maxence, *Neige*, Arléa, 1999.
- FLEURY, Cynthia, « Fauré et l'inexprimable », « Liszt et la rhapsodie », in *Un été avec Jankélévitch*, Éditions des équateurs/France Inter, 2023.
- JANKELEVITCH, Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Tome 1, *La Manière et l'occasion*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981.
- JULIEN, François, *L'Inouï. Ou l'autre nom de ce si lassant réel*, Paris, Grasset, 2019.
- KRISTOF, Agota, *L'Alphabète*, Genève, Zoe, 2021.
- , *Le grand cahier*, [1986], Paris, Seuil, coll. « Points », 1995.
- LECLAIR, Bertrand, *Théorie de la déroute*, Paris, Gallimard, 2001.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard, 1978.
- NYS-MAZURE, Colette et ROUSSEL-GILLET, Isabelle, *Le Tour des abandons*, Lille, Éditions invenit, 2023.
- QUIGNARD, Pascal, *Le Nom sur le bout de la langue*, Paris, Gallimard, « Folio », 1995.
- ROUSSEL-GILLET, Isabelle, « Le dire du silence (J.-M. G. Le Clézio, P. Quignard, J. Benameur), Du père à la mère », Actes de la journée d'étude *Représentations du silence*, organisé par J. Grave, Centre de recherches « Textes et Cultures »,

2012, p. 50-62. <http://textesetcultures.univ-artois.fr/revues-de-textes-et-cultures/document-pour-la-recherche-representations-du-silence%20/> consulté le 20 mars 2025.

SÉGUY, Mireille, *Sur trois gouttes de sang dans la neige. Sur notre mémoire littéraire Chrétien de Troyes, Giono, Bonnefoy, Quignard, Roubaud*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2021.

THOMAS, Chantal, *L'Étreinte de l'eau*, Paris, Éditions Arthaud, coll. « Versant intime », 2023.