

Le contrat de lecture imaginative dans *Le Palais des Orties* de Marie Nimier

Jeanne-Sarah de Larquier
Pacific University

Résumé : Dans *Le Palais des Orties*, Marie Nimier, connue comme étant la Reine du Silence, fait des lecteurs ses sujets. C'est à leur silence de parler. Outre l'espace ludique, déjà exploité dans de nombreuses études, cet article examine le contrat de lecture imaginative qui, résonnant sur le lien social, fait glisser, sous l'angle d'un point de vue participatif et performatif notre imagination hors du livre et l'histoire du *Palais des Orties* dans le domaine de la fiction et de la création contemporaine.

Mots-clés : repérage spectatorial - création contemporaine - espace de liberté - ellipse - processus narratif - performativité

Marie Nimier a publié seize romans et a établi sa renommée de romancière, tout particulièrement avec *Sirène* en 1985 (couronné par l'Académie française et la Société des Gens de Lettres), *La Reine du Silence* en 2004 (prix Médicis) et *Les Inséparables* en 2008 (Prix Georges Brassens).¹ Pour mieux apprécier l'écriture de cette autrice, il faut noter, d'une part, ses contributions prolifiques de tous genres dont : une quinzaine de livres pour la jeunesse, des textes pour le théâtre, des nouvelles, ou encore des paroles de chansons pour, entre autres, Juliette Gréco, Johnny Halliday, et Eddy Mitchell ; d'autre part, sa participation à l'art contemporain, spécialement dans le domaine de la performativité, en écrivant pour des comédiens, des danseurs, des musiciens, une funambule, des peintres, des cinéastes et autres inventeurs de formes hybrides. Cet engagement dans des formes d'art participatives se retrouve dans les romans de l'autrice et il n'est pas surprenant qu'à ma question « Quelle est la

¹ Lors de la 24^{ème} Conférence Annuelle de Cincinnati sur les Littératures et Langues Romanes, qui s'est tenue du 9 au 11 mai 2002, Marie Nimier était invitée d'honneur pour sa communication intitulée « Corps de texte. » Lors de cette conférence, j'ai présidé une session spéciale « Marie Nimier » en présence de l'auteure et en compagnie des professeurs et intervenants Kimberley Healey, Margaret-Anne Hutton, Joy Rich et Cathy Wardle. Cette session a fait l'objet d'un débat littéraire qui a donné lieu à l'organisation de nouvelles sessions spéciales en compagnie de l'autrice au Colloque International d'Etudes Françaises et Francophones organisé par le professeur Carol Murphy pour l'Université de Floride à Gainesville du 31 mars au 3 avril 2005. Outre une sélection d'articles présentés à ces conférences et la nouvelle « Un Enfant disparaît » que Marie Nimier nous avait aimablement autorisé à reproduire, un appel à contribution avait permis la mise en œuvre du « Numéro Spécial Marie Nimier » pour la *Cincinnati Romance Review*, paru en mai 2006.

place du lecteur ? »² Marie Nimier ait répondu « Ce que 'le lecteur' va ressentir, imaginer, est plus puissant que tout ce que je pourrais développer... Ce n'est pas à moi de lui dire ce qu'il doit ressentir. J'aimerais, dans mes livres, qu'il y ait beaucoup de place pour le lecteur. Et en fait, beaucoup de place pour moi aussi, puisque je suis ma première lectrice » (de Larquier 16). Je propose alors avec cet essai qu'il existe un contrat de lecture imaginative dans *Le Palais des Orties*. Pour ce faire, au cours d'une première étape, je montrerai d'abord, que dès le début du livre et en poursuivant la lecture du roman, l'injonction « Il faut imaginer » (9) qui s'impose au lecteur prend immédiatement place dans l'imaginaire puis, qu'elle amorce un principe narratif constitué d'ellipses qui, sous forme d'écheveau à filer ou démêler, sont autant de brèches s'ouvrant sur un univers scriptural gratuit, poétique et ludique auquel ce procédé donne le temps de se traduire en langage vivant pour confronter tout interlocuteur, multiplier les espaces imaginaires, personnaliser à l'infini toutes les formes d'imagination qui, y prenant racine, éclairent ces trouées. Lors d'une deuxième étape, poursuivant la lecture et à l'abord des dernières pages, j'évoquerai la notion de représentation, en précisant comment Marie Nimier attire l'attention par un système de repérage spectatoriel qui autorise, sous toutes leurs formes, images sensorielles, mentales et autres, à se joindre et à se superposer dans les imaginaires aux traces laissées par les premières impressions de lecture initiale.

Avant même d'entrer en matière, la quatrième de couverture de la collection Folio dévoile *Le Palais des Orties* de la manière suivante :

En général, on arrache les orties. Eux les cultivent. Eux ? Simon, Nora et leurs deux enfants adolescents. C'est la débrouille, et c'est plutôt gai. Mais l'arrivée d'une inconnue, Frederica, vient troubler les habitudes. Fred fait du woofing : contre le gîte et le couvert, elle offre ses bras. Tous les habitants de la ferme, chien et chat compris, tombent sous son charme. Même Nora se montre décontenancée par l'irruption de cette jeune femme solaire...
Le Palais des Orties est un roman d'amour et de métamorphoses. (Quatrième de couverture)

Si la présentation figurant sur cette lodiciquarte a son utilité, en l'occurrence pour ceux qui n'auraient pas lu le texte à l'abord de cet essai, en revanche pour Marie Nimier, dans l'entretien « Se risquer à raconter (des histoires) » qu'elle a accordé à Karin Schwerdtner, « [s]on rêve serait une quatrième de couverture qui dirait 'Faites-moi confiance, je n'ai rien envie de vous raconter à l'avance, prenez-le, soyez vierge, prenez-le comme quand vous rencontrez quelqu'un par hasard dans la rue et acceptez de ne rien savoir' » (Schwerdtner 60). Autrement dit et plus précisément, la quatrième de couverture est une trahison du contrat de lecture imaginative que nous propose l'autrice.

² Entretien public avec Marie Nimier, retravaillé par la suite avec l'autrice, organisé à l'occasion d'une conférence internationale intitulée *Marie Nimier : Absence et Perte*, qui s'est tenue les 7 et 8 juillet 2014 sur le campus parisien de l'Université de Kent (*Paris School of Arts and Culture*).

Oublions alors ce que nous venons de lire ou du moins souvenons-nous que nous sommes censés l'ignorer. Chemin faisant, ce roman nous entraînant mystérieusement dans un petit coin de terre normande banale qui a déjà toute une histoire, nous fait entendre Nora, la narratrice, y parler de la ferme dont son compagnon Simon Carpentier et leurs deux enfants, Anaïs, 17 ans, et Noé, 13 ans ont hérité, de sa vétusté, de sa rentabilité problématique, de la monoculture d'orties dont elle a eu l'idée. Dans le même temps, Nora raconte l'histoire de sa ferme devenue exploitation et qui, avec humour et dans la bonne ambiance familiale, prend le nom de Palais des Orties pour ne pas rebuter une woofeuse appelée en renfort sur un site soucieux d'efficacité et de convivialité. Ce site, c'est celui du réseau mondial de fermes biologiques, le WWOOF. Cette histoire cache bien son jeu ; elle commence « un jeudi [. . .] au printemps, le 28 mars très exactement » (9) ou plutôt « le jeudi 28 mars très exactement » (12) et pourtant « commence vraiment » (23) lorsque Fred, la woofeuse, s'installe dans la maison, nous semble vouloir la défier en jetant son foulard « comme on jette un gant » (23). Son titre, *le Palais des Orties*, continue d'intriguer, laisse planer inquiétudes, interrogations, suspense. Formé de deux mots qu'aucun alibi grammatical ou explications ne relie, il se présente sous la forme d'une ellipse qui garde muet tout évènement à venir et ne s'avère pas avoir comme finalité de communiquer les informations qui accompagnent habituellement le premier moment de lecture d'un roman.

Ainsi le titre opère par impression, il en appelle à deux mots simples aux allures d'oxymore, aux antipodes l'un de l'autre, qui nous saisissent comme deux indices dans un roman policier, deux images génératrices de questions à retourner dans tous les sens pour les faire parler. Carol Murphy à propos de *Photo-photo* avait déjà remarqué « ces éléments [qui] attirent notre attention, de façon hypercodée, [...] en même temps qu'ils font de la lecture du livre un vrai polar, où le lecteur est appelé à faire un décodage des différents éléments du texte pour en faire un sens » (81). Acteurs à notre insu, d'une histoire inconnue, poussés par le désir d'en connaître l'intrigue, nous échafaudons des hypothèses et élucubrons avec nos propres mots le lien qui manque entre ces deux mots, en nous laissant aller à ce que, dans notre langage courant, nous appelons donner libre cours à son imagination. Le lecteur averti se voit confronté à l'émergence des titres des romans ou des mots de Marie Nimier qui se confondent en analogies plus ciblées. Il se laisse emporter par un lien entre ce palais et l'autrice qu'il connaît bien comme étant la Reine du silence et soupçonne le mot « palais » de polysémie et homophonie dont la double signification dénotée de demeure d'une reine et de sens du goût, un sens que nous possédons tous, fait universellement allusion à la sensorialité³. L'insinuation d'un trait d'union entre *Le Palais des Orties* et les autres romans de l'autrice est une tentative d'exutoire au contraste des deux mots du titre

³ Tandis que Marie Nimier n'avait que 5 ans, son père, le célèbre écrivain Roger Nimier, peu avant sa mort, semble n'avoir laissé derrière lui pour Marie qu'une carte postale dont la question en cul-de-sac « QUE DIT LA REINE DU SILENCE ? [sic] » (Marie Nimier, *La Reine du Silence* 171) va hanter Marie Nimier tout au long de son œuvre.

qui le laisse gardien de son sens secret et qui, malgré leur essai de remplissement de l'ellipse, ne la comble pas.

En revanche, les images qui nous traversent l'esprit côtoient les deux mots du titre proposés par l'autrice et truffent le vide fictif de l'ellipse. L'autrice donne leur place aux lecteurs perdus en conjecture, ainsi qu'à leurs suppositions qui, se coulent réellement dans l'espace liminaire du roman. Cette présentation qui mêle réalité et vérité libère notre intuition qui entraîne notre imagination et fait penser qu'il est question de participer à un événement ou au dénouement d'une énigme, de « goûter », comme s'il s'agissait d'un palais gustatif, à quelque chose comme un lien caché entre ces deux mots, un point commun qui nous regarde tous. Pour les uns, le mot « palais » bénéficie d'une connotation positive et pour les autres pâtit d'une connotation étouffante liée au concept de prince charmant, de princesse et d'amour idéal impossible. Pour les uns encore, les « orties », plantes urticantes, souffrent le plus souvent d'une réputation de dangerosité alors que, pour les autres, il s'agit d'un végétal utile au maintien de la biodiversité ou possédant des vertus curatives. Selon qu'ils s'intéressent à l'antiquité ou au langage des fleurs, l'ortie serait, pour certains, plante de Vénus et symbole de luxure, pour d'autres symbole de trahison, mais pour tous, sujet à *a priori*, à interprétation, à imagination. On peut, à partir de là, se demander si le choix de ce titre accrocheur qui n'utilise le langage référentiel que par défaut, ne nous fait pas, par analogie, nous représenter les idées reçues comme les vraies coupables de cette énigme.

Au fil de la lecture, pour succéder au titre ou précéder le texte et même le commencer n'apparaissent ni dédicace, épigraphe, avertissement en italique, préface, préambule et rien, toujours, ne porte atteinte à l'intégrité, la vérité de ce qui se raconte ou va se raconter. Surgissant du blanc de la page, sans transition, les trois premiers mots du texte « Il faut imaginer » (9) prennent le contrepied d'un traditionnel « Il était une fois » et du même coup sans explication, du conventionnel et du saturé. Ce qui transparait et capte l'attention c'est l'autrice mettant en scène des mots de tous les jours pour confirmer son rôle de locutrice et, nous interpellant de façon abrupte et inhabituelle pour une première ligne de roman : « Il faut imaginer une campagne modeste » (9). C'est aussi la confiance accordée à ce verbe qui émerge en position phare d'un phrasé courant, pour ainsi dire automatique qui connote le roman, fait office d'embrayeur de discours. Ce même verbe « imaginer » comme « verbe du premier groupe [. . .] sans appel » (59) qui, de par cette formulation incitative prend pour le lecteur l'importance d'une injonction, confirme à ce dernier son rôle d'acteur dans le roman. Pris en tenaille entre la forme impersonnelle « Il faut » et « la campagne modeste » personnifiée, ce verbe « imaginer », à la fois message spectaculaire et figure référentielle équivoque, se glisse, avec fluidité, dès l'incipit, dans le texte sous la forme de premières injonction et locution verbale, et désormais d'un avertissement liminaire.

Comme sous l'emprise d'une poésie élégiaque, nous, les lecteurs, sommes exhortés non plus à rêver ou délirer, mais à nous représenter par-delà la campagne un paysage lyrique ou encore un contexte épique habité de personnages héros à leur façon, et tout autant immédiatement à imaginer « au fond de la vallée, notre vallée »

(9). L'équivoque grammaticale prend le relai du suspens ; le possessif « notre », sous la forme d'une ellipse narrative, confirme et entame le glissement d'un personnage à un autre, nous installe au cœur d'un décor personnifié, devient la métaphore qui implique sans plus d'explication tous les lecteurs, non comme témoins mais en tant que « spect-acteurs » dans la narration, laisse se profiler un roman qui intéresse la terre entière et toute l'humanité. Répétant cette technique du leurre grammatical, l'autrice, sans crier gare, lève l'équivoque du possessif « notre » : « Les orties, c'est nous qui les avons plantées » (9) lui substitue le pronom personnel « nous » qui fait référence aux fermiers et devient le sujet de la narration. Ces derniers font irruption dans le récit en personnages actifs représentés chez eux et dans leur environnement et même au village. Parce que celui-ci se confond avec « notre » propre environnement, les événements à venir, par déduction, même s'ils nous sont étrangers, vont, par analogie, se mêler à ceux que nous côtoyons ou avons côtoyés et nous prendre à partie, substituer au simple clin d'œil notre active complicité et servir de référence.

Selon ce même processus de substitution et de glissement, Nimier passe du « nous » au « mon » : « Les orties, c'était mon idée » (9), cédant ainsi la parole à Nora qui devient sujet narrant du récit et voix narrative du roman, narratrice autodiégétique de son histoire et point de vue interne d'une narration qui, on le comprend, est déjà commencée. Jonglant entre mode impersonnel / non temporel et mode personnel / temporel : « Il faut imaginer » (9), enchaînant présent, passé indéfini, imparfait, Nimier établit un rapport de cause à conséquence en revenant au présent dans la narration de Nora, et, faisant fi de l'analepse, maintient une actualité présente qui établit la communication avec les lecteurs. Ces derniers commencent à se sentir proches d'une histoire réellement entreprise par l'autrice dont elle aurait elle-même rédigé le prologue « Il faut imaginer », et de celle fictive de Nora qui s'ébauche mais aussi d'une histoire qui les interpelle, ne livre de l'énigme du titre que cette triple résonance et de ce début de roman l'impression d'un prologue qui situe l'histoire dans le temps jusqu'à ce que, plus loin dans le livre, « commence vraiment l'histoire » (24), faisant ainsi figure d'introduction. En glissant subrepticement d'une ellipse à une autre, ce prologue prolonge les équivoques grammaticales et passe de l'article indéfini « une campagne » au défini « les orties », du redoublement objectif d'adverbe « Et ce jour-là » (9) à l'adverbe « vraiment » plus subjectif, du printemps impersonnel à un univers intime aussi joliment connoté que mystérieux. Passant du tout au détail il dénonce et fait concevoir l'importance d'une date « le jeudi 28 mars » qui, cependant, garde le secret de son année et de son motif puis, passant du particulier au général donne à cette triple résonance la force et le plaisir d'exciter curiosité et soif de connaissance. Comme Marie Nimier l'a partagé dans son entretien avec Karin Schwerdtner, selon elle, « Tout est 'interprétation.' Si on le sait, on se sent plus libre, et le terme 'justesse' vient remplacer celui de 'vérité.' » (Schwerdtner, 50). Ainsi, le prologue donne à imaginer et fait passer sous la forme de lignes de force pour le roman, ces concepts de vérité, justesse et liberté que l'autrice veut donner à imaginer.

Toutefois, nous prenant au jeu d'une narration qui reflète le langage et se fait l'écho de la parole, Marie Nimier rétablit la donne, fait prendre corps à la triple

résonnance détectée, en actualise plus concrètement les rôles : elle-même autrice en embuscade, Nora la fermière narratrice autodiégétique désormais seule locutrice, et les lecteurs « spect-acteurs ». Ces derniers ayant voix au chapitre animent un contexte vivant peuplé d'interlocuteurs et individus réels en proie à des mots et expressions, figures linguistiques qui leur parlent et servent, désormais, réellement de stimulus à frapper au plus juste l'imagination de chacun. Nora Cottille-Foley observe à propos de *La Nouvelle pornographie*, que « la narratrice se projette en tant qu'actrice dans les histoires qu'elle invente » (Cottille-Foley 61), dans *Le Palais des Orties*, ce sont les lecteurs qui se projettent en tant qu'acteurs dans leur lecture qu'ils s'inventent. En effet, différemment, grâce ici à ce rapport de proximité avec le texte, le lecteur se sent incité à imaginer ; il interroge chaque mot et occupe le temps laissé par les ellipses qui se glissent entre les mots au fil du texte sous forme de figures de style, glissements de sens, sons et langages, et avec eux ce sont autant de chaînages morphosyntaxiques qui rythment la narration. On voit s'y faufiler l'histoire du *Palais des Orties*, une histoire toujours autre, redémarrant sans cesse autour de saynettes de la vie de tous les jours, motifs et points de fuite nouveaux. Ces ellipses s'imposent ainsi à l'imaginaire du lecteur, lui procurent des images qui lui permettront d'interpréter ou de résoudre toute énigme selon son imagination ou les représentations qu'il s'en fait.

Concernant les ellipses, Joëlle Papillon avait déjà pertinemment observé, encore au sujet de *La Nouvelle Pornographie*, que « si la syntaxe déraile avec ces phrases suspendues dans le vide, le sens, lui, n'en est pas affecté, et notre imagination [...] les complètent. Les parenthèses encadrant la suspension s'impriment comme cicatrices de l'ellipse, ouvrant des fenêtres de distraction dans le texte [...] » (Papillon, 54). Dans *Le Palais des Orties*, on peut adapter cette remarque et dire que c'est la construction linéaire qui déraile, ouvre des fenêtres de distraction dans le texte et stimule notre imagination. En effet, l'histoire se retourne de la forme vers le fond et inversement, laisse entendre l'écho de mots ellipsés et, tout à coup, donnés à prononcer « sans état d'âme » (252). Sans plus d'explications, Marie Nimier qui nous fait distinguer les « petites taches blanches qui sont apparues sur les orties » (186) éclaire, dans le champ des possibles, de nouvelles perspectives qui pourraient gagner l'histoire de toute l'humanité, mais dont il faut choisir, imaginer le sens.

Par ailleurs, l'autrice repousse les limites en remontant à la source du langage comme clef et lieu de jouissance et de créativité et, avec elles, au plaisir du jeu avec les mots. Avec le sens et le son de mots rapprochés de façon inattendue par un ensemble d'ellipses qui structurent le roman et donnent de la souplesse au déroulement du texte, Marie Nimier remplace les règles académiques de rédaction d'un récit par la gratuité du jeu, les jeux de mots et la fantaisie verbale, invente et libère un espace de roman, une gourmandise qu'elle offre et partage. Selon David Gascoigne, à propos de *Photo-Photo*, le douzième roman de l'autrice, l'espace du roman s'ouvre avec « le choc de la rencontre entre l'imaginaire [...] et ce qu'il y a de plus banalement réel ». Il précise que :

le lecteur découvre sans cesse dans l'écriture de Marie Nimier, que cette jonction entre deux plans divergents, entre le réel et l'imaginaire, le référentiel et le figuratif, peut se trouver à n'importe quelle échelle, au niveau soit du simple mot, soit de toute la construction narrative [et que]je vide qui s'ouvre [. . .] peut représenter [. . .] une source d'angoisse, mais pour l'auteur il est l'espace ludique indispensable à la création. (Gascoigne 98)

En cherchant à comprendre comment, bien qu'atteignant son paroxysme, le suspense initial cède le pas au plaisir du texte, il devient captivant de s'intéresser à la construction narrative de ce roman qui nous fait prendre part à son jeu en même temps que l'autrice nous prend au sien, instillant ainsi un principe de récursivité qui nous ligote au fonctionnement du texte, fait appel à la fonction métalinguistique du langage en tant qu'idéation ou, autrement dit, à un processus créatif de nouvelles idées et de nouveaux ressentis aussi bien concrets, abstraits ou sensoriels. On constate que la construction narrative active la démarche de synecdoque présumée, la concrétise en un espace de jonction qui repousse, ici encore, un angle de deux plans divergents, mais, pour ainsi dire circulaire, afin que puissent se mêler ceux de la fiction et du réel avec celui de l'imaginaire, et ceux de l'imaginaire de l'autrice avec celui de chaque lecteur. Enfin, cette construction est aussi susceptible d'illustrer un tour d'horizon complet, de remonter le temps, de vivre dans l'instant ou de poursuivre un cycle, et encore de s'imaginer et de se projeter dans l'avenir. Comme s'il s'agissait du déroulement du film de la vie, passant de la mise en exergue d'une simple date au bout à bout d'images et de scènes que relie les métaphores et tout particulièrement la métaphore filée du fil à linge évoquée dès la première scène du roman à celle des lessives des aïeux, l'autrice laisse le lecteur relier les fils, imaginer le nœud de l'intrigue. Tandis que Marie Nimier décrit, semble filmer Nora, comme en amorce, se retournant, le linge fait figure d'écran entre champ et contre-champ, entre histoire et réalité. En contre coup de ce retournement, l'histoire nous regarde : le face à face Nora-Fred est tout autant celui du lecteur avec l'histoire. Entraînant ces derniers à se remémorer Virginia Woolf décédée le 28 mars 1941, un vendredi, autant que Joëlle Gonthier se lançant dans l'aventure collective de la manifestation de « La Grande Lessive » précisément le jeudi 28 mars 2019, date contemporaine de l'écriture du *Palais des Orties*, Marie Nimier, pour ainsi dire, au jour le jour, laisse imaginer la persistance de nos problèmes de société, provoque un face-à-face avec l'histoire, le convertit en face-à-face avec les problèmes de société reconnus, et sollicite notre participation pour les solutionner.

En outre, l'autrice, de fait, étayant l'espace narratif de nombreux faisceaux porteurs de motifs divers, éprouve la résistance du texte, lui donne envergure et « temps long » qui vont de pair avec une lecture à plusieurs niveaux qui entraîne toujours ailleurs, dans l'espace et le temps, le langage, nos imaginations et le texte auquel elle donne une portée linéaire plurielle. Il nous semble retrouver ici, à propos de l'écriture de Marie Nimier, l'approche imagée de « la technique du gant » relevée par Marinella Termite :

la technique du « gant » qui semble revêtir un espace à priori défini [. . .] mais qui, au fond, n'habille pas l'écriture. Le besoin de créer des vides, la nécessité de jouer sur les prises de distance finissent par mettre au point des formes de renversement, de détournement capables de questionner [. . .] les différents débuts possibles, en envisageant d'autres bifurcations pour une histoire apparemment sans histoire, entament le retournement du gant narratif [. . .] alors que les ellipses, les raccourcis commencent ainsi à être mis en place pour qu'ils puissent créer les vides nécessaires au démarrage d'une intrigue. (CRR, 300-2)

D'une ellipse à une autre, allant jusqu'à les réduire au blanc qui sépare un mot d'un autre, une image d'une autre, un son d'un autre, Marie Nimier instaure une ponctuation visible et figurative qui travaille en surface un réseau de mots et expressions dont l'acuité et la mobilité soudaines retournent le « temps long » en « temps court », ne cesse de faire ricocher la linéarité du texte en faisant passer, sous forme d'épiphanies non maîtrisables, images et idéations qui transgressent sans cesse les axes du langage du récit.

Tel un épais tissu de flanelle multiples extensible, le texte laisse respirer le roman, confère à la construction narrative un espace de liberté illimité dans lequel se déploient des figures de style génératrices d'extension de sens. Métaphores, métonymies, synecdoques et symboles se succèdent sur l'axe syntagmatique du roman, tandis que sur l'axe paradigmatique les mots, pourvoyeurs de déplacements de sens, mettent en scène polysémies, homonymies, paronymies, et toutes sortes d'inversions, détournements, répétitions et allusions qui font entendre qu'il y a des mots dans les mots, des ellipses dans les ellipses. Cet ensemble structural laisse imaginer au dos de cette flanelle langagière que l'autrice déplie une doublure satinée glissante. De façon remarquable, la construction narrative dont les outils sont ici contrastes, ambiguïtés, équivoques, trucages de décors et truchements de personnages traduit, en ce qui concerne l'autrice, le choix de donner vie au suspens, de montrer ce qu'il a de caché, mais aussi de laisser planer questions, imprécision et sens virtuel qui font la part belle au rêve et à l'imagination.

Ce n'est qu'avec du recul, en toute fin de lecture, que de nouvelles impressions se bousculent. De point d'interrogation en point d'interrogation jusqu'au « pourquoi ? » (255) de la dernière page, de paragraphe en paragraphe, d'espace blanc en espace blanc, – il nous semble que l'excipit n'en soit pas « vraiment » un. Au cours de cette dernière page, entre une ultime astérisque et la partie manquante du mot « Fin », pendant que Nora passe en revue les personnages et lieux stratégiques de sa narration, l'impression de roman qui continue se confirme et peut s'interpréter comme un système de représentation créé par Marie Nimier qui donne à Nora la possibilité de se représenter et de nous représenter sans cesse son histoire sous forme de présentations toujours autres et renouvelées, susceptibles de soulever interprétations et perspectives nouvelles.

Le paratexte qui suit dans lequel Marie Nimier remercie « Anne Sylvestre pour sa chanson *Les gens qui doutent*, qui passait à la radio juste au moment où [elle a] envoyé ce roman chez Gallimard » conforte par ses paroles dans cette impression :

J'aime ceux qui paniquent
 Ceux qui sont pas logiques
 Enfin, pas comme il faut
 Ceux qui, avec leurs chaînes
 Pour pas que ça nous gêne
 Font un bruit de grelot

Le paratexte, lui aussi, semble prendre la place et jouer le rôle de prologue d'une histoire qui reprend et qui « commence vraiment ». Stipulant qu'il s'agit d'un roman et d'une histoire fictive, il attire l'attention sur un contrat de lecture fictive qui a toutefois un pied dans la réalité. Le bruit de grelot de cette chanson actuelle réveille le tintement du grelot que Fred portait à son bracelet de cheville lors de son arrivée au Palais des Orties. Ce même grelot fait imaginer l'homosexualité de femmes étrangères, ou encore celui des grelots portés par les pestiférés lors de la peste Noire à Rouen en 1348. La peste Noire évoque, elle, les médecins au masque de corbeaux au long bec blanc, les enterreurs et l'image colportée depuis des corbeaux oiseaux porte-malheur ou encore le culte de Saint Roch soignant les pestiférés et sauvé à son tour par son chien ou encore ce culte faisant penser à l'image de Saint Roch et son chien désignant depuis deux personnes inséparables. De maillon en maillon, de métaphore en métaphore, ce chaînage et cette succession d'ellipses accompagne la présence de corbeaux et corneilles confondus qui hantent tout du long ce roman tandis que Nora et Fred, amoureuses l'une de l'autre, deviennent inséparables et que l'attachement indéfectible du chien de la ferme à ses maîtres, d'emblée, ne se manifeste plus que pour Fred, faisant prémonitoirement imaginer l'inévitable union de Fred et Nora. Tant ce texte affleure l'exception, il aura fallu tout le temps du roman et plus pour retrouver les traces de mots et images qui ont marqué les imaginaires et mémoires, n'ont cessé de rebondir tout au long du roman, et de certains qui continuent de ressurgir laissant imaginer et anticiper une suite à cette histoire, et de certains encore à imaginer nous-mêmes, et à entendre au-delà du roman. Ce processus de reprise entretenu par l'autrice qui ne cesse d'entraîner à son rythme tout autant le déroulement que l'ordre narratif de l'histoire et du roman, laisse imaginer pour le premier des tracés de lignes parallèles échelonnées à plusieurs niveaux, pour le second la géométrie d'une construction symétrique et, pour l'ensemble, une impression d'uniformité paradoxalement solidaire de la permanence d'une dualité latente ubiquitaire et protéiforme qui prend possession du texte.

Alors que ce processus de reprise, sans explication ni autre forme de transition que le rythme qu'il donne à tout le récit se transforme en phénomène de reprise, il semble utile de s'intéresser aux agencements grammaticaux et enchaînements lexicaux de mots, phrases, paragraphes qui servent à alimenter le moteur stylistique à la fois représentatif et constitutif de cette narration. A ce moment du roman, alors que le texte aborde l'excipit, sous l'impulsion du moteur stylistique arrivé au summum de son efficacité, les donné à voir et donné à entendre se côtoient. Ils laissent imaginer une présentation perceptible et parlante de cette histoire et un roman qui s'organise sur le

modèle des langues et de leur double articulation autour du sens et du son et, par-là, en transparence, une invitation au dialogue au cours d'un roman ouvert. Ce dernier, au départ d'unités de sens et unités phoniques, entame la conversion d'images en images premières, de mots en termes et modèles, faisant fonction d'embrayeurs de discours qu'aucun apriori ne contraint et qui transforment performativement les ellipses et ce que tracés parallèles et symétrie laissent imaginer en espace de liberté et de vérité. En toute fin du roman, Fred partie, Nora continuant sa narration voit remonter à la surface les images qui émaillaient sa narration à l'arrivée de Fred et d'autres qui s'attachaient, ça et là, à sa présence. Avec les yeux du moment, bouleversée, retournée, elle revoit ces images initiales mais devenues fades se confondre avec le contexte du moment, lui aussi perturbé et changer de tonalité, de gamme et de registre. Ne cherchant, ni à nier, ni à effacer ces images, elle se les représente sans concession, dans sa narration avec des mots sans prétention particulière, qui dévoilent, pour chacune d'elles, leur vraie nature de simple image redevenue originelle qui lorsqu'on la retourne, présente ou sa face cachée ou sa face visible. Cette succession d'images premières de vérités fait imaginer le retournement du sens du texte et de la narration dont les images qui se retrouvent en fin du roman rejoignent, sans que cette fin ne soit un obstacle, celles du début du roman. Le déroulement de toutes ces images, associé au retournement isolé de chacune d'elles en train de poursuivre elle-même son propre motif et sa propre ligne de fuite, se retrouve rallié à un nouveau point de fuite commun de vérité qui fait office de nouveau point de départ et qui laisse chacun imaginer la narration reprendre autour d'une histoire qu'il est possible, qu'il faut imaginer autant que tout ce qui compose ce retournement sous l'angle élargi du toujours plus juste.

Ainsi en cette fin de texte, comme point de départ de ce parcours, ce sont des images fixes visuelles, olfactives couplées à des images mentales qui se répondent ; « La voiture [qui] sentait l'herbe coupée » (254) et la perspective de « feuilles [. . .] suspend[ues . . .] aux rétroviseurs intérieurs des voitures » (254) remplacent le « vert cru des champs d'Orties » (10) et « les parfums d'ambiance » (214) imaginés par Fred. C'est ensuite une imagerie sociale qui montre le comportement de Noé préadolescent, sa façon de se cantonner dans son monde, à sa musique et à ses habitudes, choisissant d'écouter « un morceau qu'il semblait connaître » (254), jugeant tout le reste « Nul, nul, nul » (254). Elle se substitue à l'image mouvante de Noé dansant, à son attitude créative d'enfant fabriquant « Une danse. [. . .] La danse des mamans » (139) et son empressement à « chercher la musique qui va avec », (139), à celle du jeune garçon s'enfermant dans sa chambre à lui, et qui pourtant, surmontant sa réticence prudente et naturelle pour ce qui lui est étranger, inconnu, goûte la *Marmaille* de l'ancien woofeur jusqu'à ce que « en insistant, le goût [vienne] » (34). C'est aussi la face cachée d'une image qui représente un monde d'adultes qui s'est habitué à cette façon d'être de nombreux jeunes qui lui sont proches, la face cachée aussi d'une étape qui précède notre comportement d'adulte qui, s'il ne s'en détache pas, se limitera souvent à des stéréotypes, se bornera aux images mortes de clichés qui vont de pair avec l'ignorance, l'erreur, le mensonge et la violence parfois, mais toujours avec le manque d'imagination.

Dans la continuité de ce processus, le « filon à exploiter » (254) se substitue à l'image poétique du « territoire à explorer » (135) permettant à cette image sonore allitérative de servir sans explication de transition à d'autres images sonores et de s'en faire l'écho. Ainsi encore, sous forme d'images mentales inconscientes, l'image mouvante et sonore des jumeaux roulant « en sens inverse » (254) actionnant leur sonnette fait remonter les souvenirs de Nora, imaginer des larmes éventuelles et un revirement de sens : « Je me revoyais avec Fred, sur la route du village, la première fois » (254). Ainsi, par analogie, une image prend la place de l'image mentale précédente, à ce moment-là consciente, en l'occurrence du beau rêve de Nora qui ne s'est pas réalisé « je nous imaginai assises l'une à côté de l'autre dans le sens contraire de la marche » (108). C'est encore le bruit de sonnette, à présent perceptible, qui reproduit l'image sonore inquiétante qui avait fait battre le cœur de Nora, à laquelle elle avait pensé en entendant le grelot « la première fois » (254) qui s'étend à la métaphore d'un cœur prêt à « s'arrêter de battre » (250). Tandis que le bruit s'éloigne, l'image fixe du grelot et du foulard de Fred cachés dans la réserve dont Nora « allai[t. . .] avoir besoin » (254) suggère aussi un point de départ pour l'histoire. Ce bruit relance le geste du gant lancé par Fred, le trouble de Nora oubliant ses gants sur le tracteur, le prix des gants qu'il faut se procurer pour se protéger des orties et finalement l'histoire du *Palais des Orties* à prendre avec des gants.

Sous forme à présent d'image mentale construite, l'image naturelle des « soldats pacifiques, avec des masques sur le dos [. . .] qui allaient et venaient le long du tronc » (254) retrouve celles des métaphores guerrières et sensuelles des « colonnes de soldats qui prenaient le tronc d'assaut [. . .] à la queue leu leu, collés l'un à l'autre » (56). La représentation métaphorique des masques des soldats emboîte le pas à celle sociale des langages du père de Fred et des « gendarmes », de celui de Fred et des « punaises rouges » (56), de celui de Nora elle-même parlant d'insectes qui « s'accouplent » (57) pour reprendre le terme et l'image sonore d'homosexualité prononcé par Fred : « Je ne sais pas si l'homosexualité existe chez les punaises [. . .] s'ils ont du plaisir » (57). De fil en aiguille ce langage imagé fait entendre un message masqué lui aussi qui, en faisant prononcer le mot homosexualité, montre comme preuve préexistante à sa représentation la place des punaises dans la nature et par extension et analogie la place de l'homosexualité dans la biodiversité du vivant et par déduction la nécessité de connaître pour représenter, se représenter, imaginer. Pour figurer ces métaphores, il ne reste que « des soldats qui allaient et venaient le long du tronc. Des soldats pacifiques [. . .] qui faisaient l'amour en marchant pendant des jours, des heures » (254), et leur image mouvante suivie de leur image fixe et autre point de départ pour l'histoire lorsqu'ils « s'arrê[ent] nez à nez » (254) en position de défi ou hésitant à faire comme Fred « volte-face » (13) ou comme Nora elle-même à présent posant et se posant la question « Qui céderait sa place à l'autre ? » (254) dont nous pouvons nous figurer qu'elle signifie : allait-elle céder à l'injonction de Fred : « ne me cherche pas, sinon tu vas me trouver » (254) ou, au lieu de quoi, à la place, allait-elle rester avec Simon ?

Nous concernant faut-il nous poser la question de nature et nature humaine, et alors que, dans ce contexte renoué le suspens reprend, ne faut-il pas extrapoler la

perspective de questions d'un ordre différent ou la possibilité que cette question en cache d'autres d'un genre, de nature différente ? Dans cette histoire fictive, quelle suite Nora va-t-elle donner à sa narration ? Dans la réalité y aura-t-il une place accordée à une histoire qui pourra prendre la place de celle-ci ? Lorsqu'elle succède à la répétition, aux allitérations et assonances Nul, nul, nul, explorer et exploiter, au bruit des sonnettes des vélos et à l'image mentale du bruit du grelot, à la phrase doublement balancée « si l'homosexualité [. . .] s'ils ont du plaisir » (57) aux mots rimés et binaires queue leu leu, nez à nez, « La voix de Noé » (254), plate, prend la place des mimiques et de la voix de Fred, « grave, légèrement poudrée » (11) et celle aussi de façon touchante, jusque-là non verbale de l'enfant, du jeune Noé s'exprimant par gestes, dansant, laissant parler son corps. Elle se transforme en une nouvelle image sonore non lexicalisée qui résonne sous une simple forme phonique laissant entrevoir la justesse d'un son pur.

Succédant et se substituant à l'image sonore du bruit du grelot, opposant celle de Nora ou de Fred ou celle de la narratrice Nora, la voix devient le phénomène de liaison qui donne au discours narratif sa fluidité. Ainsi, lorsque la voix de Noé se fait entendre, elle devient le lien qui remplace par d'autres les images mentales qui assaillent Nora et en orchestre le sens : « La voix de Noé interrompit mes pensées. Il me demandait si j'avais vu la photo de la nouvelle woofeuse, celle que Simon avait repérée sur le site » (254-5). Sans transition, elle bouleverse la narration en cours de Nora, substitue au style direct que Nora utilisait le style indirect qui, en même temps qu'il fait irruption dans le texte, sème le doute, questionne, retourne l'histoire et la fait réimaginer. Cette phrase retrouve dans notre mémoire cet enchaînement situé en début de deuxième moitié de la narration de Nora mais que nous n'avions pas, en première lecture, reconnue ni comme modèle narratif ni comme principe générique constructif associant dans tout le roman liaison et comparaison : « Ou héberger une nouvelle woofeuse. Simon avait repéré une candidate qui lui plaisait, disponible à partir du mois d'août. Izabel Rumí désirait [. . .] Izabel Rumí serait [. . .] » (144-5). Notre attention est retenue par la position inhabituelle en tête de phrase de la conjonction de coordination « Ou » qui, au départ du point final de la phrase précédente, coordonne en deux temps ce qui lui précède, c'est-à-dire l'installation éventuelle de Fred dans la caravane et le fait logique qu'Anaïs allait devoir se réinstaller dans sa chambre mais marque une pause pour les coordonner à ce qui suit, c'est-à-dire l'installation d'une nouvelle woofeuse dans la caravane. Uniquement enchaîné au verbe héberger transitif et à l'infinitif, ce « Ou » fait pressentir l'implacable imminence de l'éventualité au Palais des Orties d'une woofeuse qui prendra la place de Fred. Lorsque Nora, en utilisant le plus-que-parfait, dit que Simon avait repéré une candidate, elle indique bien que la future candidate a été choisie et, en continuant avec des simulacres de mode indicatif et imparfait, qu'elle en a retenu les nom et prénom « Izabel Rumí désirait [. . .] Izabel Rumí appréciait [. . .] Izabel Rumí s'entendrait [. . .] Izabel Rumí serait [. . .] » (145).

Ce court passage à l'imparfait narratif, « je me revoyais avec Fred, la première fois » (254), s'inscrit avec fluidité dans la lignée du reste de la narration, assure la continuité avec l'histoire en train de se vivre racontée dès le prologue au style direct, et au

présent ponctuel et étendu : « Et ce jour-là, il y a du vent. [. . .] L'histoire commence un jeudi. Elle commence au printemps » (9). En tant qu'homologue du temps présent, cet imparfait ne concerne pas la temporalité de la narration, préserve tout ce qui constitue l'actualité de la locutrice Nora à ce moment de son histoire et a pour effet de continuer à situer le procès dans une actualité plus vaste en commençant par évoquer des faits à venir, hypothétiques, qui devraient, eux, être exclus de l'actualité ou de la réalité vivante de Nora. Elle se les représente ici, nous les propose sous forme d'images virtuelles qu'elle énumère d'euphémisme en euphémisme. Le glissement et le doublement de l'imparfait par le conditionnel passé s'est fait tout naturellement en raison de leur similitude homophonique. Ce dernier temps intensifie les images, en renvoie un écho différent de celui de la réalité du moment qui est aussi trompeur que l'est la figure de style de l'euphémisme suggérant qu'il faille parfois se méfier des mots. Ainsi, en préparant la caravane ou pour Fred « Ou » pour une nouvelle woofeuse, Nora, sous la forme d'images virtuelles qu'elle se force à connoter positivement anticipe sous la forme d'une figure de style à type de prolepse la présence de la nouvelle candidate au Palais des Orties. Sans le dire, sous forme d'ellipses et de préterition, elle attire constamment en parallèle et systématiquement sous forme d'analepse l'attention sur Fred et sur tout ce qui accompagnait son arrivée et sa présence au Palais des Orties. Vues sous l'angle de figures de style, elle oppose les images qui accompagneraient la présence d'Izabel au Palais des Orties à celles qui accompagnèrent l'arrivée et la présence de Fred au Palais des Orties qui servent ainsi de référence juste et réelle et, par différence, performativement de vérité. Sans, ni juxtaposer ni subordonner les images les unes aux autres, elle réinvente son histoire, la reconstruit si bien que, toujours porteuse de suspens, ces images taisent, cachent et rejettent le véritable sens de l'événement à affronter : le départ programmé de Fred ou leur séparation éventuelle.

A partir de ces images positivement connotées, en une page, Marie Nimier déroule un procédé double de liaison et comparaison en faisant raconter à Nora, dans ce passage de sa narration, tout ce qui lui est arrivé, sans que rien ne s'y oppose, tout seul, au départ de rien et qui a pourtant, pour elle, quelque chose d'inavouable. Cette forme de coordination enchaîne mots et phrases avec pour seuls indices les sens autonomes ou spécifiques des outils que sont les adverbes déterminants, en tant que termes et marques, groupes de termes, adjectifs, interrogations adverbialisées, le tout se glissant de locutions adverbiales en expressions du langage parlé et à ses homonymes et glissements paronymiques soulignés par des clins d'œil humoristiques. Se parlant à elle-même, nommant Izabel par son prénom, elle se la représente comme une autre Fred qui ne serait « pas particulièrement intéressée par la culture de l'ortie » (145). Elle raconte, énumère « Izabel s'entendrait bien avec Noé », rappelant qu'avec Fred « ça trainait. *Au moins. Un peu* [sic] » (36). En continuant d'agiter ce jeu d'adverbes qui résonne comme un trousseau de clefs, elle rappelle le baiser qu'elle-même et Fred ont échangé et, la phrase qui suivit rimée, scandée « Ça : ma légère résistance. Sa légère insistance » (122). En glissant du son au sens, elle attire l'attention sur la nouvelle woofeuse et « sa bouche n'aurait rien de particulier, ses lèvres ne seraient ni répugnantes ni appétissantes, ce ne

seraient pas des lèvres à embrasser, voilà tout. Des lèvres pour manger, sourire [. . .], articuler et bayer aux corneilles : c'était déjà beaucoup » (145) une formule qui résonne à la manière des premiers mots qu'elle a échangés avec Fred : « mon *au moins* et son *un peu* [sic] » (22). Tout se passe comme si elle comparait avec le fruit défendu la chose secrète à cacher, ce qu'elle vient de raconter à propos de Fred : « le goût de sa bouche dans ma bouche. Ses lèvres enveloppantes [. . .] la chaleur de ce baiser. [. . .] Et après ? Rien. Surtout rien » (122). Il en est de même avec l'épisode des corneilles qui trahit sa liaison avec Fred, une liaison qui n'a pas son pareil comme, justement, elle venait de le sous-entendre au moyen d'une nouvelle phrase conjonctive après avoir vu le film évoquant la vie amoureuse de Colette « la même chose avec sa langue, ses lèvres douces ... » (123-4). Sur le modèle d'un texte dont les limites chronologiques et spatiales sont violées, du « pas particulièrement » au « rien de particulier », la narration, emprunte les raccourcis des figures de style, des rapprochements phonétiques, des expressions et sentences du langage parlé, les oppose aux détours et barrières des procédés narratifs conventionnels.

Cette narration voit se concrétiser un principe d'alternance et une autre présentation de l'histoire elle aussi tout autant stylistique que constructive. En effet, une pluralité d'images défile : images virtuelles et réelles, images trompeuses et de vérité. La narration évoque Izabel ou Fred et Nora et entrecroise cette histoire avec celle racontée auparavant dans le texte de la vie amoureuse de l'écrivaine Colette comme d'une personne anonyme, tout autant qu'à celle de Virginia Wolf dont Anaïs parlait à Noé comme d'une amie. De la même manière, la narration mêle l'histoire de Fred se réclamant parfois du prénom Frederica avec la chanson éponyme de Charles Trenet à quelques mots près, ou encore avec celle du paquebot de Frederica comme lieu réel de sa conception. L'alternance, au fur et à mesure du déroulement du texte, comme point de départ ou de transition avec des sujets d'ordre essentiel permet de faire rebondir les déclins imaginatifs du lecteur et transforme chacun de ces départs en antécédent. Ces antécédents, ainsi investis du rôle d'embrayeurs de discours, gagnent les imaginaires, y laissent germer l'idée de mouvement perpétuel entretenu par l'énergie des mots et ouvrent les perspectives de mouvement alternatif, révolution et activité créatrice.

Avec ce recul, les deux phrases suivantes, séparées d'une centaine de pages dans le livre, dont les cinq mots en commun, « nouvelle woofeuse » et « Simon avait repéré », illustrent et participent de ce principe d'alternance :

Phrase 1 : « La voix de Noé interrompit mes pensées. Il me demandait si j'avais vu la photo de la nouvelle woofeuse, celle que Simon avait repérée sur le site » (254-5).

Phrase 2 : « Ou héberger une nouvelle woofeuse. Simon avait repéré une candidate qui lui plaisait, disponible à partir du mois d'août. Izabel Rumí désirait [. . .] Izabel Rumí serait [. . .] » (144-5).

En effet, ces phrases se situent dans deux paragraphes différents du roman, l'un situé au milieu de la narration de Nora, l'autre à la fin de celle-ci. Sans qu'il soit explicite qu'il

y ait un rapport entre elles et qu'elles soient comparables, chacune d'elles, par contre, attire l'attention, au moment où elle est prononcée, sur ce qui lui sert d'antécédent ailleurs dans le roman pour, à son tour, faire fonction d'antécédent ailleurs dans le roman et attirer, entraîner les regards sur d'autres perspectives.

La première, en tête de paragraphe traduit la décision de Nora de connoter systématiquement de façon positive des images reprises au tout début du roman à partir de l'arrivée de Fred. Elle les prend pour modèle et s'en sert d'antécédent pour anticiper et rejeter la perspective d'éventualités qui la taraudent à ce moment du récit. Elle déguise et confesse à force d'euphémismes ces images reprises qui serviront performativement d'antécédent à l'idée de mensonge qui fait son nid dans un texte enchaînant analepse et prolepse, le virtuel et la réalité. La seconde phrase, avec ces mêmes cinq mots prononcés par Noé, enchaînés à la réponse de Nora « Non, je ne l'avais pas vue, pourquoi ? » (255), émerge juste après ce passage qui lui sert d'antécédent et durant lequel elle vient de reprendre, cette fois dépourvus de toute connotation, les mots qui lui ont servi au début de la narration à noter les images qui l'ont marquée à l'arrivée de Fred au Palais des Orties. Cette phrase toujours, mais solidaire de son point d'interrogation final devient l'antécédent : à présent, au sortir de l'analepse et au bord de l'ellipse qui la sépare du paragraphe suivant, elle enchaîne aux images de mensonge des images de vérité.

Ces images dénotées, redevenues premières qui persistent, elles, vraiment ça et là dans le roman sont, à leur tour, performativement des images génériques dont l'une révèle et appelle l'autre et qui laissent envisager images et termes génériques ouvrant l'histoire aux idées de permanence, reproductibilité, commutativité dans le temps et l'espace. En tant que pièces d'assemblage, elles donnent à la fluidité du roman le sens d'unité et de lien entre les motivations poursuivies et l'idée de renouvellement à caractère évolutif, perpétuel et de réactualisation laissant imaginer l'infini de cette histoire dans le temps. Chacun de ces termes génériques plus ou moins imagés, antécédent à son tour d'un point d'interrogation révèle et appelle ubiquitairement dans le roman d'autres termes, images et représentations, qui, alliant vérité et questionnement engagent tout le roman dans ce sens. Cet enchaînement, à la fois narratif et constructif, au départ duquel se filent, de façon répétitive, points de départ syntaxiques et figures de style particulièrement choisies, ébauche, dès son début, la perspective d'une construction dont la trame qui se noue autour de la forme et du fond touche et la morphologie et le cœur de l'histoire.

L'histoire, comme si elle reproduisait une motivation, tout en progressant, repart de zéro, faisant, à son tour fonction d'antécédent pour une histoire qui reprend. La condition de cette progression se fait par le passage de la voix à la prise de parole de Nora lorsqu'elle interrompt sa narration pour confier le rêve qu'elle a fait deux fois. Avec du recul, en tant qu'image supplémentaire et image inconsciente reconstruite par la narratrice Nora émotionnellement perturbée, son rêve répété, mais présenté avec la prétérition comme figure de style, s'avère être une synthèse combinatoire éclairant le surgissement de toutes ces images en en traduisant le sens au moyen des glissements

des sons vers le sens : « Depuis l'arrivée de Frederica, j'ai fait deux fois ce rêve, presque à l'identique : je monte dans un train qui s'arrête, pour toujours repartir. C'est une sensation difficile à expliquer. Un train qui ne s'arrête jamais de repartir » (61). Ellipse et transition, sans le dire, mais en le laissant entendre, ce rêve évoque la poésie de Verlaine en communique la musicalité, la rime, la répétition, l'allitération, la fausse coupe et par analogie les symboles, tabous, euphémisme et litote à la fois, antiphrase et prétérition.

Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
 D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime
 Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même
 Ni tout à fait une autre [. . .]
 Son nom ? [. . .] doux et sonore
 Son regard [. . .]
 Et, pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, elle a
 L'inflexion des voix chères qui se sont tues. (Verlaine 87)

A ces détours ou raccourcis poétiques s'attachent les raccourcis du jeu avec le sens et le son des mots. Il prend en route la métaphore esquissée du train par l'image sonore de Nora qui « déraile » (13) qui ne maîtrise plus son langage, qui a « abboy[é] » (14) comme le suggère le mot « chien » et la présence du chien qui pourtant n'aboie pas et qui joue encore avec la symétrie en évoquant l'image de Fred qui débarque et continue avec l'image du train encore qu'elle rêvait de prendre avec Fred dans « le sens contraire de la marche » (108).

En conclusion, il se signe entre la romancière et ses lecteurs un contrat de lecture imaginative qui, résonnant sur le lien social, fait glisser, sous l'angle d'un point de vue participatif et performatif notre imagination hors du livre et l'histoire du *Palais des Orties* dans le domaine de la fiction et de la création contemporaine. De fait, Marie Nimier, en prenant pour auxiliaire la parole, offre au texte un espace imprévisible de liberté qui évolue entre impression et expression au gré des inventions du langage, qu'il soit celui des uns ou des autres, d'ici ou d'ailleurs, d'aujourd'hui, d'autrefois ou de demain. Chacun de ces langages amène avec lui ses mots, ses images, ses figures de style et son message linéaire. Ces langages, glissant du sens au son, ou l'inverse, en reliant unités phoniques et images sonores entre elles, donnent au roman une tonalité juste qui laisse imaginer que chaque message pourrait être une des lignes parallèles des portées d'une partition et s'avérer message de justesse. L'histoire, ainsi, se présente autour d'interprétations successives et de leurs réinterprétations complémentaires ou même diamétralement opposées, soudaines, changeant les niveaux de lecture et l'échelle du roman. A partir des constituants du langage, agencements sémantiques, sens et son, ce jeu de construction d'images concrètes ou abstraites, à retourner dans un sens ou dans l'autre pour les interpréter, démontre cette faculté de l'imagination de glisser les mots de l'un à l'autre, les uns dans les autres et d'en changer le sens. En laissant

physiquement entendre le langage, l'autrice le libère de sa structure conventionnelle organisée autour des relations sens-sens préétablies, pour qu'à son tour, avec le langage comme complice, le roman se prête à d'autres images à interpréter pour en imaginer soi-même le juste sens. Porté par les symétrie, commutativité, chaînage, parole, redondance et évolutivité du langage, cette histoire tend à notre imaginaire le piège de nouveaux points de vue à envisager, de questions et de solutions à réactualiser, et se démarque définitivement d'un principe d'épanadiplose. Plutôt que circuit en boucle fermée avec un début et une fin, qu'un verdict de comparaison, qu'un lien de subordination, ce roman poursuit le motif du questionnement.

OUVRAGES CITÉS

- Cottille-Foley, Nora. «Corporéité et métalepse dans *La Nouvelle pornographie* de Marie Nimier,» Special Issue Marie Nimier. Ed. Jeanne-Sarah de Larquier. *Dalhousie French Studies* 97 (Winter 2011) : 59-68.
- Eluard, Paul. *L'Amour, La Poésie*. Gallimard, 1964.
- Larquier (de), Jeanne-Sarah, Carine Fréville, Ana de Medeiros, Adina Stroia. «Entretien avec Marie Nimier,» *Marie Nimier : Absence et perte*, édité par Carine Fréville et Ana de Medeiros. Paris : Passages, 2017, pp. 15-24. Paris : Passage(s), 2017 : 15-24.
- . *Numéro Spécial Marie Nimier, Cincinnati Romance Review*. Eds. Jeanne-Sarah de Larquier et Connie Scarborough. 25.2 (May 2006) : 188-351.
- Gascoigne, David. «Les mots, les double sens et la double vue chez Marie Nimier.» *Marie Nimier : absence et perte*, édité par Carine Fréville et Ana de Medeiros. Paris : Passages, 2017, pp. 81-99.
- Murphy, Carol J. « Marie-Marie : l'optique kaléidoscopique dans *Photo-Photo*,» *Marie Nimier : Le Sujet et ses écritures/The Self in the Web of Language*. Eds. David Gascoigne and Ana Maria Sousa Aguiar de Medeiros. Oxford, New York : Peter Lang, 2021 : 77-88.
- Nimier, Marie. *Le Palais des Orties*. Paris : Folio, 2022.
- . *Le Palais des Orties*. Paris : Gallimard, 2020.
- . *Photo-Photo*. Paris : Gallimard, 2010.
- . *Les Inséparables*. Paris : Gallimard, 2008.
- . *La Reine du Silence*. Paris : Gallimard, 2004.
- . *La Nouvelle Pornographie*. Paris : Gallimard, 2000.
- . *Sirène*. Paris : Gallimard, 1985.
- Papillon, Joëlle. « Penser la pornographie à la première personne : Marie Nimier ou le je(u) dangereux ». *Le Roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*. Québec, Ed. Nota Bene, coll. « Contemporanéités » (2010) : 203-20.
- Schwerdtner, Karin. «Marie Nimier : se risquer à raconter (des histoires). (Interview)» *French Forum* 41.1 (2015) : 47-62.
- Sylvestre, Anne. «Les gens qui doutent.» Emi Music France, 1977.

- Termite, Marinella. «Le père ou le gant de l'écriture.» Numéro Spécial Marie Nimier édité par Jeanne-Sarah de Larquier et Connie Scarborough. *Cincinnati Romance Review*, May 2006 : 299-311.
- Verlaine, Paul. *Poèmes saturniens* (Éd. 1880). «Melancholia. VI. Mon rêve familial.» Paris : Hachette, 2020 : 21.