

**Lynne Tillman : *No Lease on Life*
« The Irrational Basement »
ou les disjonctions du descriptif**

*No Lease on Life*¹ s'inscrit dans la continuité d'une œuvre qui s'attache à l'observation sans concession d'un quotidien urbain, sale et bruyant. Le lecteur du recueil de nouvelles *The Madame Realism Complex* (1992) reconnaît dans ce roman ultérieur (1997) la tentation descriptive que vient toujours briser l'intrusion d'une voix autre, qu'elle ait la forme d'un parasitisme télévisuel ou celle d'une réminiscence. Si la circulation, d'un récit à l'autre, de *Madame Realism* permettait à Lynne Tillman d'exposer ses propres positions artistiques (une autre manière, déclarait-elle, de régler la question de la réalité), l'immobilité d'Elizabeth Hall, le personnage focalisateur de *No Lease on Life*, donne lieu à la mise en place de stratégies descriptives héritées des réalistes et revues à la lumière du post-modernisme.

Bien qu'elle se perçoive avant tout comme un écrivain de fictions, Lynne Tillman ne cesse, par ailleurs, de faire des incursions dans le monde des arts visuels, n'hésite pas à travailler avec des plasticiens à l'occasion d'installations, et poursuit par à-coups des projets mixtes dont le dernier avatar est un livre hybride qui vient d'être publié sous le titre *This is not it*, et qui mêle, en une relation dialogique, nouvelles et œuvres de l'art contemporain. Cette manière de faire dialoguer texte et arts visuels, dont la monographie qu'elle a consacré en 1995 au prince du Pop'Art (*The Velvet Years : Warhol's Factory 1965-67*) est l'apogée, anticipe de manière à peine décalée les entretiens qui font de *No Lease on Life* une sorte de ballet métamorphique, un objet hybride que l'on a peine à définir.

Autre « *Madame Realism* » barthésienne, Elizabeth Hall, narratrice homodiégétique, décrypte le réel d'une voix tantôt blanche, tantôt passionnelle qui dévide ses courtes phrases

¹ Tillman, Lynne, *No Lease on Life*, New York : A Harvest Book, Harcourt Brace & Company, 1998.

paratactiques nourries de l'instant présent autant que du souvenir. Locataire d'un immeuble sinistré de l'East Village, sorte de pension Vauquer post-moderne, Elizabeth s'en prend fantasmatiquement à ceux qu'elle nomme compulsivement les « morons », individus sans identité qui déversent, dans sa rue, des déchets de toutes sortes. La voix narrative met, d'entrée de jeu, l'accent sur ce qui va constituer non seulement le thème du roman mais également son style. Les déjections et les vomissures qui envahissent peu à peu l'escalier de l'immeuble d'Elizabeth inondent par là-même le corps narratif, faisant du texte un déversement ordurier aux deux sens du terme puisque les insultes ne manquent pas davantage que les ordures matérielles.

No Lease on Life pourrait se réclamer du « dirty realism » qui a marqué l'après-guerre du Vietnam, tant il est vrai que l'on peine à s'extirper de la gangue pestilentielle d'un réel aussi violent qu'indéfrichable, sinon totalement indéchiffrable. Seule la voix d'Elizabeth Hall, narratrice et témoin visuel, tente (mal) de résister à l'entropie ambiante en opposant ses propres accents rageurs à l'abondant verbiage médiatique, cette autre voix assourdissante qui déglutit son lot quotidien d'abominations rassurantes. New York, ses quartiers, la rue de la focalisatrice et ses occupants aussi hétéroclites que perdus, forment le cadre idéal d'un roman qui pourrait se réclamer de la veine flaubertienne, mais dans lequel on lit aussi la problématique delillienne du langage à la fois comme rempart contre le chaos et comme outil devenu inutile à la communication.

Le roman de Tillman s'articule en fait sur deux isotopies centrales que sont l'arbitraire et le déchet, toutes deux étant à considérer comme à la fois objets diégétiques et outils métadiscursifs. L'arbitraire comme thème surgit dès les premières lignes qui enchaînent histoires drôles et description d'un groupe anonyme aperçu par la narratrice depuis sa fenêtre, groupe dont les agissements destructeurs (ils renversent les poubelles) ont la violence gratuite des actes sadiques des héros de *Orange Mécanique* :

They were just fucking around. They yelled and ran. They overturned all the garbage cans on her block. They were probably going to the park. They were methodical. They turned them over, one after another, and bellowed. They leaped around, up and down, and then one of them – four males and a female – threw a garbage can at a first-floor window. He missed. Then he and another guy aimed garbage cans at a car, which they hit. Any

moron can hit a car with a garbage can. Car alarms went off. No one could sleep. Windows opened wide. People hung out their windows. Their mouths hung open too. It was pathetic. (p. 1)

Clairement détachée du reste du texte, la description de la scène frappe sans doute plus par sa formalité caricaturale que par ce qu'elle évoque. Motivée *a posteriori* par le placement de la focalisatrice à la fenêtre, cette séquence décline, dans une économie minimale, pour ne pas dire minimaliste, les différentes étapes de la description classique : sa mise en relief typographique ou encore l'intrusion du narrateur (« it was pathetic ») vont de pair avec sa fonction expositionnelle ; se conjuguent ici indices prospectifs (la lutte contre les « crétins » sera bien au cœur de l'entreprise narrative) et mise en place de ce que Philippe Hamon appelle « une disjonction d'actants », disjonction dans laquelle les fenêtres jouent le rôle d'interface, de démarcation entre espaces intérieur et extérieur, privé et public : d'un côté, le ou les hommes à abattre ; de l'autre, de pathétiques témoins dont la narratrice n'est qu'un exemple un peu moins passif. Seules des traces de rhétorique demeurent, telle que l'anaphore du pronom personnel « they » en début de phrase, qui souligne le cadre paratactique dans lequel il s'inscrit, ou la répétition du marqueur temporel « then », seul indicateur de suite logique dans une séquence où le langage, dans sa pauvreté, colle au réel.

Dans cet univers dystopique où voisins et promeneurs sont de potentiels ennemis et où un simple trousseau de clefs devient, en fantasme, un coup de poing américain (p. 160), la narratrice occupe la position stéréotypique des descripteurs réalistes, en passant à la fenêtre la majorité de son temps. L'hitchcockienne « fenêtre sur cour » n'est pas loin, sauf que le spectacle qui se joue à l'intérieur du cadre des fenêtres n'est fourni que par le biais d'un deuxième écran, de télévision cette fois, dans une mise en abyme affligeante : « small windows glowed inside big windows » (p. 163).

La démultiplication des fenêtres, dans le récit, met l'accent sur la « mise en boîte » propre au réalisme mais aussi au descriptif. Depuis cette fenêtre, topos descriptif par excellence, le monde n'apparaît pas comme la miniature paisible et rassurante chantée par Bachelard², miniature qui seule offrirait au

² Bachelard, Gaston, « Le monde comme caprice et miniature » in : *Etudes*, Paris : Vrin, 1970.

rêveur la vision d'un monde composé. Le temps bienheureux de la rêverie est révolu et le monde vient au contraire tirer le personnage de son rêve avec la violence d'un brouhaha qui ne prédispose certes pas à l'observation poétique. La décomposition est au contraire ici le maître mot.

La fenêtre apparaît néanmoins dans sa fonction de « technique »³ réaliste en ce qu'elle renvoie à elle-même comme objet frontalier, tout en autorisant le processus descriptif. La fenêtre, lieu de l'accomplissement du regard dans la taxinomie du réel, est explicitement donnée à voir dans sa réversibilité :

Windows were paradoxical. She was vulnerable with them, vulnerable without them. She had to be wary of attack, but she had to be open. She was not an eyeless mollusk in a cave, she needed air and light. At the window, she made an effort to think about how she was seen and if she was being seen. She was like a window, she thought, sometimes transparent, usually paradoxical, and always open to tragicomic views of life. (p. 77)

Tour à tour sujet, complément de lieu et comparant, le substantif « window » attire l'attention sur la triple fonction de cet objet technique ainsi que sur la maîtrise du genre auquel Lynne Tillman fait référence de manière récurrente. La dialectique du voir/être vu, si commune au roman réaliste, est reprise ici sur un mode presque métadiscursif qui relie réflexion intradiégétique et opération d'écriture.

À la fois déclencheur de la description, effet de réel ou « métaphore métalinguistique »⁴, la vitre est pour Lynne Tillman le moyen de rejouer la partition réaliste sur fond de post-modernisme. Mais prise ici comme objet à décrire (ce que suggérerait sa répétition dans l'énoncé), comme substantif-pantonyme dont on s'attendrait à lire la déclinaison des caractéristiques⁵, la fenêtre demeure effectivement ici paradoxale. L'énoncé ne procède pas du mode descriptif puisque, après une première affirmation trompeuse (« windows were paradoxical ») qui semble devoir s'ouvrir sur une description-définition de la fenêtre, (et non pas *depuis* la fenêtre) on change en quelque sorte d'objet grâce à l'embrayeur « she », qui réfère à la focalisatrice, dans ce qui s'avère être du « stream of consciousness ». La fenêtre n'apparaît donc ici que comme un

³ Hamon, Philippe, *Expositions*, Paris : José Corti, 1989, p. 40.

⁴ Hamon, *ibid.*, p. 209.

⁵ Hamon, p. 141.

prétexte à l'introspection, à la définition de soi sur un mode analogique.

Si cette chronique de la vie d'une narratrice privée de sommeil fournit néanmoins quelques exemples de description ordinaire, c'est sur un mode ostensiblement banal, et dans un style haché : à plusieurs reprises, en effet, Elizabeth observe ce qui fournit le plus banal de ses quotidiens, à savoir le ramassage des déjections canines :

Dogwalkers walked their dogs and waited until the dog took a shit and then they scooped it up. They threw it into garbage cans. Most of them did this flawlessly. Gracefully. They'd had practice. There were a variety of methods. Newspaper under their dogs' asses. The dogs were trained to do it on the paper. Plastic bag on the hand like a glove. Owner grabs the shit and like a surgeon removes the glove with the shit and drops it into the garbage can. Each one had a technique, different for different dogs. (p. 70)

Cette séquence descriptive, qui suit une observation directe d'un propriétaire de chien particulier, se présente sous la forme paratactique d'une énumération de procédés qui définissent les pratiques des « pooper-scoopers ». L'énoncé est placé sous le signe de la méthode, cette notion se trouvant déclinée sur divers modes (« practice », « method », « technique ») ; en revanche, aucun marqueur temporel⁶ ne vient baliser la séquence, de sorte qu'aucune hiérarchie ne s'impose ici entre les segments syntaxiques, même si le lecteur perçoit assez vite la logique interne du texte. Le style télégraphique (dont témoigne l'absence d'articles devant « plastic bag » ou « owner ») renforce l'impact visuel de ces postures tragi-comiques dont la banalité tautologique est annoncée par le chiasme initial (« Dogwalkers walked their dogs »...) qui abolit tout espoir de transcendance en clôturant l'énoncé, et permet la réintroduction de la subjectivité narrative : c'est bien au regard distancié d'Elizabeth Hall que l'on doit cette description en forme de traité cyno-excrémentiel.

Le mélange du dérisoire et de l'ordre que lui impose la narratrice par le biais de la description ironiquement pédagogique est exemplaire de la démarche de Lynne Tillman, dont le personnage principal est constamment en quête de sens dans un univers que l'on pourrait assez bien qualifier d'hystérique.

⁶ Adam, Jean-Michel, *La Description*, Paris : Que sais-je, 1993, p. 98.

Il semble que du début à la fin, la voix narrative, au fil des reprises d'une même description ou d'un même thème (ce qui est aisé, étant donnée la quasi-intégrale unité de lieu, de temps et d'action, si l'on exclut les analepses qui étoffent l'observation du quotidien) peaufine la formulation de la dialectique centrale du rationnel/irrationnel pour aboutir à la formule elliptique : « murdering someone you loved made more sense » (p. 166). La question du sens, au sens de raison, me paraît aussi essentielle au texte de Tillman qu'elle l'est pour le système descriptif. Dans un paragraphe que l'on aimerait assez lire comme méta-discursif, l'auteur élabore, sur un ton mi didactique mi ironique, une microscopique poétique de l'espace dont l'enjeu macroscopique se fait assez rapidement jour :

Modern architects denied buildings basements and attics, banished them. Basements were where people had stored the inadmissible and unnecessary. The modern idea was rational, no one should hold on to anything, people should live neatly in a clean place in the present, which was ridiculous, since the present is collecting irrationally as the past, but now, with those disorderly shelters gone, everyone had to get rid of things continuously. There was no breathing room for the wretched, the worthless, the disgusting, the disreputable. (p. 18)

L'insistance de Lynne Tillman sur la dimension irrationnelle du monde, mérite d'être rapprochée des procédés descriptifs et de leur définition par Philippe Hamon : « Le référent à décrire est considéré comme une surface, comme un espace, rationalisé-rationalisable, articulé, découpé, segmenté, grillé d'un côté par les « champs » lexicaux du vocabulaire, de l'autre par les divers savoirs officiels qui y ont déjà introduit le discontinu de leurs nomenclatures ». ⁷ Ce que Philippe Hamon expose ici, c'est la tension dans laquelle se tient le descriptif entre la *mathesis* et la *semiosis*, entre la conception du réel comme juxtaposition de savoirs particuliers et une appréhension herméneutique du monde, c'est-à-dire, une volonté de déchiffrer, de décrypter le réel. Mais qu'en est-il de ces opérations rationalisantes dans un espace textuel où la *mathesis* semble avoir été, depuis longtemps, déboutée par la théorie du chaos ?

C'est à la narratrice que l'on doit d'égrener, au détour d'observations « plates comme un trottoir de rue » pour citer Flaubert dans *Madame Bovary*, quelques vérités sur l'univers

⁷ Hamon, *Du descriptif*, p. 61.

post-moderne. Ainsi, sa haine des « crétins », des « abrutis », ces « morons » qui colonisent sa rue et la rendent impraticable, inaccessible à la raison, est corollaire du désir de vivre dans un espace civilisé (« civilian »), défini librement comme « not a place where life is a series of unwanted incidents » (p. 5). Or ces « incidents indésirables » qui donnent au monde son aspect fragmentaire prennent aussi la forme dé-structurante d'accrocs peu souhaitables dans la toile narrative, d'incidents de parcours qui entament la surface du discours. Dès la sixième page, la voix narrative annonce, de manière détournée, ce qui, en quelque sorte, deviendra le rythme général du récit :

Her fantasies were tacky home movies, not features. At the movies she wasn't in her own world, she was in another world that was hers for the time of the movie. Ninety minutes, two hours, three hours. In her own movie house, she was wrapped up, projecting, and it might just be a few seconds. A few seconds devour a lifetime. (p. 6)

Ce que souligne ici la métaphore cinématographique n'est pas tant la banalité presque vulgaire de la forme que prennent les fantasmes de la narratrice – anti-héroïne, s'il en est – que leur relation au temps : on perçoit assez vite que cette conception de la temporalité informe la totalité du récit soumis aux saccades de la pensée et aux aléas des analogies ou des rapprochements. De sorte qu'il sera difficile de déterminer la place du réel et celle du fantasme ou du rêve dans l'économie du récit : la focalisation interne poussée à sa limite extrême (le courant de conscience) donne en effet lieu à un effacement des frontières entre espace narratif et pause descriptive et cette porosité, particulièrement exposée chez Lynne Tillman, entretient l'illusion d'une irrationalité constitutive.

Cette description d'une journée particulière fait en effet coïncider temps présent de la narration et réminiscences, sous une forme narrative ou dialoguée non hiérarchisée dans le temps ; mais elle se nourrit aussi d'histoires drôles (ou données pour tel), serties dans la gangue descriptive, et dont le statut est d'autant moins bien défini qu'elles ne semblent avoir aucune incidence sur le cadre diégétique. Ces micro-récits, à l'autonomie incontestable, font, à en croire Lynne Tillman elle-même, partie de la matière urbaine, au même titre que les poubelles et déjections canines qui ponctuent les promenades de « l'arpenteur » post-moderne. Les histoires drôles dont les cibles généralement ethniques sont aussi variées que le melting-

pot new-yorkais le permet, scandent en effet l'espace du texte dans un ordre apparemment arbitraire. Les listes sont une autre forme de fragment autonome qui, à la description, opposent un catalogue sans fin :

- How would you describe the dirt ?
- Cigarettes, dust, blood, dope bags, loose dirt, garbage, gum, crack vials, needles, matches, paper bags, condoms, gum wrappers, hair, straws, just plain filth from weeks and weeks of people using the halls, city air is very dirty, and dust accumulates fast, you know. (p. 26)

Comment ne pas voir ici la résurgence de la folie taxinomiste érigée en credo par les naturalistes ? Si le « savoir » mis en œuvre est de l'ordre du dérisoire et désigné comme tel par la suite, la tentation de l'exhaustivité est néanmoins la même que celle de Zola recourant aux manuels pour meubler de mots techniques l'univers de *l'Œuvre* ou celle de Flaubert, consultant livres de médecine et précis pharmaceutiques pour décrire l'officine de Homais dans *Madame Bovary*.

Mais le narrateur de Lynne Tillman n'est pas omniscient et la motivation de l'ostentation d'un savoir valorisant n'est pas présente dans cette fastidieuse énumération de déchets, qui certes épuise le sujet, mais reste dans l'ordre du banal. Cependant, la description-énumération joue, comme chez les naturalistes, le rôle de « magasin » c'est-à-dire un lieu où l'on rassemble des articles, des détails (on peut être détaillant)⁸, un lieu, en bref, qui, tout en rendant compte du foisonnement du réel, lui donne du même coup une cohérence. Or la cohérence, cette marque formelle de la rationalité, est l'idéal auquel aspire Elizabeth, dont l'obsession est la netteté. Son métier de correctrice consciencieuse dans une maison d'édition la prédispose à remettre de l'ordre dans les textes qui lui sont soumis : « she corrected them, tidied them » (p. 137). De la même manière, l'adjectif « clean » sert aussi bien à qualifier le comportement des autres (« some will never be clean enough, some can't clean, some don't want to [...] », p.80) qu'à définir l'acte fantasmé de meurtre : « she'd kill someone like herself. She'd make a clean hit, have a clean and lucid, if angry response » (p. 3). Le nettoyage du quotidien, son ordonnancement, président à la démarche de la narratrice qui lutte à sa manière contre le chaos du monde :

⁸ Hamon, Philippe, *Du Descriptif*, Paris : Hachette, 1993, chap. 6.

le motif de la « collection », manipulé à l'envi, signale lui aussi les procédés stylistiques mis en œuvre :

If it can't be cleaned, it can be collected.
 Anyone can collect anything, any dumb trinket is collectible. Put enough of them together and you'll get money for the collection. (p. 80)

Le roman ne se présente-t-il pas, lui aussi, comme une collection en échange de laquelle l'auteur pourra peut-être espérer obtenir quelques deniers ? Le motif de la collection, outre qu'il rattache une fois de plus ce roman à la littérature réaliste-naturaliste, a le mérite d'attirer l'attention du lecteur sur l'enchaînement apparemment arbitraire des unités syntaxiques dans le récit : on l'a évoqué précédemment, histoires drôles, descriptions ou réflexions plus générales se succèdent en effet en un flot continu sans autre justification que celle de représenter presque visuellement les disjonctions de la pensée. Mais à l'intérieur même de cet assemblage hétéroclite s'opère un ordonnancement, par le biais de l'itération de certains fragments syntaxiques : ainsi, l'énumération des types de déchets resurgit ici et là, faisant de cette description taxinomique un objet plusieurs fois retouché, mais qui prend son sens et sa place dans la collection. Il y aurait d'autres exemples de répétitions qui chaque fois soulignent la différence dans le même. Ainsi démultipliée, la liste devient elle-même objet de collection, manifestant, pour reprendre les termes de Walter Benjamin, « une tentative grandiose pour dépasser le caractère parfaitement irrationnel de la simple présence de l'objet dans le monde en l'intégrant dans un système historique nouveau, créé spécialement à cette fin, la collection. »⁹

Les différentes collections qui constituent la trame de *No Lease on Life* ont également à voir avec les bifurcations héritées de la théorie du chaos¹⁰. Or, on le sait bien, qui dit chaos n'implique pas désordre ; car par-delà les bifurcations qu'impose Tillman à sa prose, on peut repérer un ordonnancement à l'intérieur de chacune des routes choisies au hasard (« sometimes she varied her route, just to vary it », p. 142) ; un ordonnancement qui fait de chaque paragraphe une unité distincte et tout à la fois la partie d'un grand tout, le style haché et

⁹ Benjamin, Walter, *Paris, Capitale du XIXe siècle : Le livre des passages*. Les éditions du Cerf, 1989, p. 222.

¹⁰ *Chaos and Order : Complex Dynamics in Literature and Science*, N. Katherine Hayles (ed.), Chicago and London : The University of Chicago Press, 1991, p. 238

paratactique opérant comme un dénominateur commun, quel que soit le niveau textuel – intra ou extra-diégétique – auquel on a affaire. Seules quelques oniriques envolées qui multiplient les polysyndètes échappent à la platitude du ton général, à ce détachement stylistique qui place sur un même plan tous les discours-collages empruntés au réel (extraits d'émissions télévisées, histoires drôles, fragments d'affiches ou de lettres, bruits de tout ordre, etc.) et qui forment une sorte de bruit blanc, de fond sonore dont ne se détache rien en particulier, si ce n'est la sourde détestation de l'autre.

« Language would become garbage » déclare la voix narrative ; et le récit tout entier semble là en effet pour l'attester, qui se fait fort de ressembler à un gigantesque fourre-tout. Mais si la transcendance héroïque est refusée au personnage principal qui se voit dans l'obligation d'échanger l'objectif initial (« kill the morons ») contre une transgression plus dérisoire (jeter des œufs sur la tête des perturbateurs en demeurant cachée derrière sa fenêtre), la conscience narrative n'en est pas moins présente, par-delà l'espace diégétique, qui veille, pendant négatif de la vigilance prônée par les défenseurs de cet autre réalisme, qu'est le réalisme magique. L'attention aux choses, dont un auteur comme Steven Millhauser fait une nécessité poétique, subit, chez Lynne Tillman, une métamorphose qui donne du monde une vue déformée, « a distorted view of the world » (p. 36).