

Good Night Friend

Du titre du roman à l'esthétique de l'œuvre de Nicolas Kurtovitch

Good Night Friend est le premier roman de Nicolas Kurtovitch. Cependant, tout en étant d'une facture qui renouvelle son œuvre, ce roman se structure autour de thèmes chers à l'auteur. Ainsi en est-il de l'amitié, qui apparaît dès le titre, ce qui confère à ce thème une résonance particulière. C'est l'énigme de ce titre que nous voudrions interroger ici.

I- Un passage dans le roman :

a- L'extrait :

Le titre propose une énigme. En effet, « Good night friend » est une parole bienveillante, la parole bienveillante que quelqu'un adresse à quelqu'un d'autre. Mais le roman n'a pas de personnage principal, les narrateurs sont multiples et les récits souvent violents. Est-ce donc un paradoxe?

Le titre est donné au roman par un épisode¹ du texte; un personnage trouve son chemin dans un squat, mais son aventure le conduit sur un chemin symbolique qui nous mène, nous lecteur, précisément, à une compréhension plus profonde du texte et, nous y reviendrons, de

¹ - Quel mot convient-il d'employer pour qualifier l'extrait du texte ? Episode, extrait ou passage ? *Extrait*, « Passage tiré d'un texte », ou *passage* « fragment d'une œuvre » et le jeu de mots qu'il autorise avec le verbe *passer*, ne posent pas de problème. Par contre, le mot *épisode* désigne une « narration secondaire », in Le Maxidico, éditions de la Connaissance. « *Episode* désigne d'abord, au théâtre, une action accessoire rattachée à l'action principale, d'où l'emploi plus tardif dans d'autres domaines, roman, poésie, peinture, cinéma. ◇ Par extension, le mot se dit (av.1696) d'un fait accessoire qui se rattache plus ou moins à un ensemble » in Dictionnaire Historique de la Langue Française, sous la direction d'Alain Rey, éd. Le Robert. De par son étymologie, du grec *epeisodion* « accessoire », le mot semble ne pas convenir à l'extrait de Good Night Friend puisque celui-ci donne à l'œuvre son titre. Mais *épisode*, comme *passage*, comprend un chemin secret, que dévoile malicieusement son étymologie : « Le mot grec est dérivé de *epeisodos* « action de s'introduire », composé de *epi* (→épi-) et de *eisodos* « entrée », lui-même composé de *eis* « vers » et de *hodos* « chemin » et « voie, moyen » mot d'origine indoeuropéenne », in DHLF. C'est bien un chemin vers un sens symbolique que le narrateur nous invite à suivre.

l'œuvre de son auteur. Ce passage nous permettra d'accéder à la poétique² de Nicolas Kurtovitch.

Manuel est à la recherche de Moueou, il est mis sur le bon chemin par « un gars » qui tient une « boutique » (p.95), aussi désignée par le terme de « cabane » (p.94). Cet épisode, qui aurait pu paraître anecdotique, ne l'est pas puisqu'il justifie le titre de l'œuvre.

« En marchant il me parle du Vanuatu, où il a passé six mois l'année dernière :

- Tu vois, le soir, à Port-Vila, tu marches dans la ville, tu croises des gens, des Blancs ou des Kanaks. Ils disent tous : Good night. Ils te disent Good night friend. Des mecs qui croisent un inconnu, qu'ils ne connaissent pas, qui n'est pas comme eux et qui lui dissent : Good night friend! C'est pas rien. C'est ce que nous sommes en train de perdre, nous tous, la faculté, l'envie, surtout l'envie de dire à un inconnu : Good night en toute simplicité. Lorsque le jeune homme de Port-Vila, cette nuit-là, m'a souhaité la bonne nuit, j'ai marché plus légèrement, j'aurais pu marcher ainsi des heures, j'étais heureux. C'est quelque chose qui devrait être naturel et simple, de recevoir un geste de sympathie, et pourtant ça m'a percuté comme un baiser, comme un geste d'amour. Tu réalises dans quel vide nous vivons.

Je ne lui ai rien répondu, nous étions arrivés (...)

Il m'a planté là, en quelques secondes il avait disparu par un chemin qui contournait la cabane. »

(pp.96-97)

Cette rencontre constitue un récit dans le récit, une mise en abîme. Manuel, qui marche dans la nuit, rencontre un homme qui, il y a un an, marchait dans la nuit, et à qui un homme, un passant comme lui, a offert un salut amical. L'aventure de Manuel se trouve reflétée par l'aventure du jeune homme. Il s'agit bien d'une mise en abîme, ainsi que la définissait Gide dans son Journal :

« J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en abyme. »³

² - Par *poétique*, nous entendons l'esthétique de l'œuvre, la théorie de la création littéraire propre à Nicolas Kurtovitch. « **POETIQUE** n.f. est le dernier emprunt des mots de cette famille (1599), fait au latin *poetica* « poésie, travail, art du poète », lequel est emprunté au grec *poiêtikê* (sous-entendu *tekhne*), « faculté poétique », « art de la poésie », féminin substantivé de l'adjectif *poiêtikos*, source de l'adjectif *poétique*. Après une première attestation de sens incertain, le mot désigne le célèbre traité d'Aristote (1637) ; il désigne ensuite l'ensemble des conceptions propres à une école, une époque, un pays (apr. 1750). ◇ Par extension, il s'est employé pour désigner l'esthétique, la théorie d'un art ou d'un genre artistique particulier (1767-1768, Diderot parlant de la *poétique des ruines*), avant de reculer au profit de *esthétique*. ◇ Les linguistes et critiques modernes l'appliquent à la théorie de la création littéraire, en référence à la fois à Aristote, Valéry, Jakobson, *poétique* et *rhétorique* ayant été remis en honneur » in **DHLF**.

³ - Cité dans l'article de Wikipédia, « Mise en abîme ».

Le sujet de l'œuvre est « transposé » dans cet épisode ; cependant, il y a une forme d'accomplissement qui se lit dans l'aventure du Vanuatu, alors que les aventures des personnages principaux ont un aspect inachevé. En quoi ce récit spéculaire⁴ peut-il receler le véritable message de l'œuvre ?

b- Le lieu et la parole :

La rencontre de Manuel et de cet homme est fugace. On ne sait rien de ce jeune homme, ou peu de choses, seulement qu'il « fréquentait encore le lycée malgré son âge » « après une longue interruption de trois ans » (p.95). Ces détails renforcent l'illusion de réel ; on ne sait de ce personnage que ce qu'il dit de lui-même à Manuel. Fugace, cette rencontre n'en est pas moins importante puisqu'elle met Manuel sur le bon chemin. D'une cabane à l'autre, Manuel trouve son chemin dans un squat parcouru de nuit, mais il s'agit également d'un trajet symbolique qui montre à Manuel le droit chemin. Sur ce chemin Manuel découvre non pas un lieu, mais une parole : « good night friend ». Le lieu, cet espace que traversent Manuel et le jeune homme, permet de trouver un nom : « good night friend » (en jouant sur les mots, nous pourrions écrire que « good night friend » est un nom, puisqu'il est le titre du roman, il est son nom). L'espace est toujours l'espace du nom chez Nicolas Kurtovitch.

Le passage du texte est fortement structuré ; il s'ouvre sur la rencontre énoncée abruptement avec le jeune homme et se clôt sur la disparition soudaine de ce dernier, ce qui renforce l'aspect symbolique de cette aventure : Manuel rencontre un guide. Le monde s'ouvre à une dimension humaine plus profonde, l'errance prend fin, un sentier est trouvé, un propos prononcé. Il est à noter que le jeune homme n'a pas de nom. Ce n'est pas ce nom-là qui importe au narrateur, c'est un propos, la parole humaine du jeune homme dans le court laps de temps du voyage, de la marche symbolique. Le lieu –la bonne route- est intimement lié au mot –le bon mot, la bonne parole presque, le droit chemin. Tout se passe en fait comme si l'espace était la parole elle-même. Par une inversion qui structure le roman, ce n'est pas le lieu qui permet de trouver une parole, c'est la parole et le langage qui deviennent le lieu de la rencontre avec les hommes et avec soi-même dans le même temps. Une dialectique entre le nom et le lieu est à l'œuvre dans l'univers romanesque et poétique de Nicolas Kurtovitch. Léa, au début du roman, cherche son nom et sa mère, à la fin de l'œuvre, accomplit sa quête en retrouvant son nom et sa terre. Mais le rapport entre le nom et la terre est d'une infinie complexité, puisque tantôt la terre permet à l'homme d'avoir un nom, tantôt il lui faut sonder

⁴ - Nous empruntons cette expression à Lucien Dällenbach, Le Récit Spéculaire. Essai sur la mise en abîme, éd. du Seuil, 1977.

l'espace de la parole pour rencontrer tous les hommes, ainsi que l'y invite la formule « good night friend », sorte de formule magique qui ouvre les portes d'un monde fraternel. Le nom est le lieu de la rencontre ; ce qui est vrai pour les personnages s'énonce également pour le narrateur : le langage est le lieu de la rencontre avec l'autre –les personnages, toutes ces autres consciences. Laissons pour le moment cette analyse en suspens, nous y reviendrons en abordant la question des points de vue.

c- De l'inconnu au lien fraternel :

Les répétitions sont multiples : « good night » est répété 2 fois, de même que « good night friend » ; l'oralité est ainsi restituée, la surprise du jeune homme recevant se propos est traduite par ce biais. « Un inconnu, qu'ils ne connaissent pas, qui n'est pas comme eux », restitue la maladresse du discours du jeune homme, mais dans le même temps décline la définition du mot « inconnu » : un inconnu, ce n'est pas seulement celui que l'on rencontre pour la première fois, c'est surtout celui à qui l'on n'est attaché par aucun lien, et que l'on ne rattache à aucun lien. Dans le contexte historique et social d'une île, la Calédonie comme le Vanuatu, l'individu est lié à un clan ou à une famille, et finalement, il est identifié par ce lien. En ce sens, on peut rencontrer quelqu'un pour la première fois, sans pour autant que cette personne soit « un inconnu » puisque précisément, il est identifié par ses liens de filiations, et par la même par ce qui le relie à un espace commun : l'inconnu n'existe pas. Il est loisible de comprendre ainsi cette maladresse, révélatrice : « un inconnu, qu'ils ne connaissent pas ». L'inconnu ici est celui qui ne rappelle rien de connu, celui dont on ne connaît ni le clan, ni la famille, celui qui n'a pas ses racines sur l'île, la terre ancestrale, c'est celui « qui n'est pas comme eux ». Au-delà de ce contexte historique et social cependant, l'inconnu s'abolit dès lors qu'il appartient à la communauté des hommes, dès lors que les liens fraternels sont tissés.

Cette parole, « good night friend », libère, rend léger, elle fait entrer celui qui la reçoit dans un espace où tous les hommes sont amis, liés donc par un lien fraternel ; autant que de l'amitié, c'est l'amour du genre humain qui s'énonce : « ça m'a percuté comme un baiser, comme un geste d'amour » (p.96).

d- Le Vanuatu :

Il convient maintenant d'interroger ce détour par le Vanuatu.

Le texte se construit par un jeu d'échos : Manuel, marchant dans la nuit, rencontre un homme qui, ailleurs, il y a peu de temps, marchant dans la nuit, a rencontré un homme qui lui a dit quelque chose qui s'est inscrit en lui –comme le titre s'est inscrit sur le roman. Le détour

par le Vanuatu offre un voyage symbolique dans ce court extrait, où Manuel n'a pas le temps de voyager autrement que par ce biais. Voyage symbolique puisqu'il est vrai que le Vanuatu ne permet pas de faire un exposé sur une société mais bien de faire le récit de l'expérience de la fraternité. Le narrateur donne à lire au lecteur sa conception des liens sociaux.

Dominique Jouve remarque que nombre d'auteurs calédoniens font référence au Vanuatu : « Il est frappant de voir que les liens entre l'actuel Vanuatu et la Calédonie sont extrêmement développés dans (les) demi-fictions »⁵. La société calédonienne ne se regarde pas comme dans un miroir dans la société vanuataise car une fracture est apparue, celles des « indépendances (qui) mettent des frontières politiques entre les archipels voisins ». Dominique Jouve étudie ensuite les stéréotypes liés à la référence au Vanuatu, mettant en lumière, par exemple, le stéréotype du rapport conflictuel entre une société dite primitive et le « développement capitaliste et marchand ». Rapports de ressemblances et de différences qu'exploite également Nicolas Kurtovitch. Si le propos de l'auteur n'est ni social ni politique, il est intéressant de constater qu'il fait ce détour par le Vanuatu, comme nombre d'auteurs calédoniens. Cet archipel est semblable à la Calédonie, et cependant si différent. Le détour ne vaut que par ce qu'il nous apprend. Manuel, puis le lecteur à sa suite, apprend qu'un propos peut combler -« good night friend » est ce propos qui comble l'être-, mais ici et maintenant, dans la réalité de la société calédonienne, il n'y a pas ce lien social : « Tu réalises dans quel vide nous vivons », dit le jeune homme à Manuel (p.96). Si nous ne voyions dans la référence au Vanuatu qu'une comparaison sociale, nous limiterions et bornerions notre compréhension du texte, et cette obstination nous dérouterait. L'aventure de Manuel revête l'aspect du conte, Manuel entre dans une cabane perdue au milieu des brousses (un peu comme les personnages des contes entrent dans des cabanes négligemment perdues au milieu des bois), rencontre un guide, chemine et parvient à une autre « cabane », celle qu'il cherchait. Le monde s'est un peu dépouillé de ses broussailles, il a trouvé son sens. Le Vanuatu permet un détour symbolique vers un ailleurs, qui n'est pas tant une autre terre qu'une autre manière d'appréhender le monde et les autres. Manuel entend parler d'un monde où existe la formule parfaite qui rend l'homme heureux, qui fait que l'inconnu même s'abolit dans l'énoncé de l'amour fraternel. Il faut marcher pour entendre ces mots, croiser la personne qui les dira, et continuer à marcher ensuite en étant métamorphosé en profondeur. Le véritable lieu de la métamorphose, c'est l'être. Un être qui n'arrête pas de marcher sur un chemin clair, bien tracé.

⁵ - In « La quête de la Parole », article paru dans Correspondances Océaniques, revue culturelle néo-calédonienne, novembre 2007, p.20. Par « semi-fictions », l'auteure entend les œuvres contemporaines où s'imbriquent étroitement « Histoire et histoires » et qui tendent « à dire l'identité communautaire », p.19.

e- Léa et Manuel :

L'aventure de Manuel s'oppose rigoureusement à celle de Léa. Manuel fait une bonne rencontre qui lui évite d'errer dans le squat, son guide lui parle de fraternité ; il trouvera Moueaou. Léa s'égaré (elle « se rendit dans un autre squat sans vraiment réaliser comment elle y était parvenue », p.66), elle rencontre des hommes qui tentent de la violer, qui l'appellent « frangine » (p.69) « soeurette », « petite sœur » (p.70), des hommes dont elle dira qu'elle n'est pas la « sœur » (p.76). Elle sera sauver par un autre personnage mais ne trouvera pas Moueaou.

Les propos tenus s'opposent de manière caractéristique : « Good night friend » résonne dans toute l'œuvre par le désir du lien d'amitié qu'il énonce ; « On ne te demande pas ton avis » p.70, « Tu vas fermer ta gueule et tu vas te tenir tranquille » p.71, où le langage grossier prend en charge la brutalité des gestes, « Elle ne crie même plus », qui traduit le désir de réduire l'autre au silence, de le réduire à l'état d'objet, « elle a compris qui sont les maîtres ce soir » (p.75). Ces assertions témoignent de rapports au paroxysme de la violence. Dans l'aventure de Léa, les rapports humains sont en parfaite déliquescence ; or, le lieu de son aventure se situe près d'un marais fétide :

« L'odeur nauséabonde d'un petit marigot y dominait, mais le gérant du *nakamal* installé là savait choisir ses bois et les trois feux dégageaient discrètement de bonnes odeurs de gaïac » (p.66).

Léa se laisse gagner par « La magie de se sentir présente au monde végétal », (p.67), mais elle se trompe et ne voit pas tout de suite venir ce qui l'attend : « (Kaoua) n'a pas pu remarquer les quatre individus surgis d'un chemin que Léa n'avait pas encore aperçu » (p.68). Il n'y a pas que de bons chemins qui mènent à ce lieu. Lorsque le feu s'éteint :

« L'odeur fétide du marais, derrière les arbres, entre la lagune et la mer, supplante l'odeur des restes de bois en combustion » (p.72).

L'haleine des hommes saouls charge l'atmosphère ; la musique, comme cette haleine, devient « merdique » (p.72) ; alors le paysage se métamorphose, la clairière est « suspendue entre terre et boue » (p.70) :

« Le feu, de plus en plus faible, que personne n'alimente, jette une vilaine lumière sur la clairière. Il craque encore, ultime sursaut avant de mourir, le froid pénétrant s'insinue entre les

branches depuis la mer toute proche. Le couple restant s'est enfui sans se faire remarquer, les arbres, les arbustes chétifs sur le point de disparaître dans la nuit, laissent leurs ombres couvrir le sol de terre et de sable. Ils ne sont plus ni beaux ni protecteurs, ils sont, alliés du mal, douleur et appréhension imbriquées. Ils isolent ce triste lieu de la ville, à peine distante de cinquante mètres » (pp.71-72).

Entre « terre et boue », cette expression rappelle celle que Léa énonce à propos de son père pour qui l'homme « se tient entre le ciel et la terre » (p.16). Les arbres deviennent le double fantomatique et inquiétant des hommes auxquels ils s'allient dans le mal et se souillent de boue dans la lie de l'humanité, a-t-on envie d'écrire.

Ce paysage est un paysage intérieur –Léa a peur, elle vit un cauchemar est demeure longtemps « incapable d'imaginer une issue, une fuite » (p.68). Mais il est aussi une image donnée aux relations humaines. Les deux métaphores se construisent conjointement. Léa avouera dans sa lettre à son père, après cette aventure :

« Après il faudra que tu m'aides à trouver mon chemin au milieu de tout ça. J'ai l'impression d'errer à l'aveuglette dans une partie de ma vie. Une partie est lumineuse, il y a Camille, Manuel (...), mais le reste ? » (p.76)

Léa semble perdue en elle-même, bien qu'elle ait pris conscience de sa force. Les relations humaines, en dépit de la présence de Kaoua, se détruisent de par leur violence même. Le paysage se vide, comme dans cette phrase que prononce le jeune homme : « Tu réalises dans quel vide nous vivons » (p.96) :

« La clairière est vide, sans lumière on n'y distingue rien. Aucune étoile, plus de feu, pas un souffle de vent, rien. Même les arbres n'ont plus d'ombre. Il est très tard, Léa a froid, fatiguée elle ne pense plus qu'à une seule chose : quitter ce lieu et découvrir qu'il y a une autre vie, derrière les arbres, une fois la voie de dégagement traversée. Chez elle peut-être, où chez Camille » (p.77)

Léa n'a pas trouvé son guide : il n'y a plus d'étoiles, plus de feu, plus de vent, la métaphore est celle d'une navigation sans point de repère. Le monde s'abolit, se dissout : « même les arbres n'ont plus d'ombre ». Il disparaît et devient le néant, comme sont anéantis les espoirs de Léa, comme les liens humains devenus inexistantes. Les termes qui qualifient le paysage qualifient ce que ressent Léa –le froid, l'obscurité, le désir de trouver une « voie de

dégagement ». Comme en une métaphore à fondement métonymique⁶, les lieux inscrivent leur empreinte sur les êtres (le froid venu de la mer et le froid intérieur, l'obscurité, le champ lexical des odeurs du marais et des beuveries, le caractère fétide du marigot et du marais des relations humaines) : un rapport de contiguïté et de continuité existe entre les espaces extérieurs (les squats) et les espaces intérieurs (la vie intérieure des personnages et le sens de leur aventure). Ce rapport d'analogie met en lumière, comme l'écrit Genette, « le rôle de la métonymie dans la métaphore »⁷. La clairière, qui par essence devrait être claire, est paradoxalement sombre, comme une partie de la vie de Léa est lumineuse, ce qui sous-entend par un jeu de balancement que l'autre est sombre. Cette partie lumineuse, elle la trouvera en rentrant chez elle ou chez Camille, en se rencontrant elle-même ou en retrouvant, « derrière les arbres », l'amitié de Camille.

Léa ne trouvera pas Moueaou, de même elle ne se trouvera pas dans sa nuit d'errance. Ce n'est pas elle qui accomplira la quête du nom, qu'elle avait pourtant amorcée. Est-ce à dire que Manuel réussit là où Léa échoue ?

La réponse n'est pas aisée. Si Manuel entend bien le propos du jeune homme, tout se passe en fait comme s'il n'en tirait aucun enseignement : « Je ne lui ai rien répondu, nous étions arrivés » (p.96). Manuel trouve Moueaou, mais ce sera trop tard car il ne reste plus suffisamment de temps à vivre au père. Un peu comme Perceval lorsqu'il se trouve face au Graal dans le château du Roi Pêcheur, Manuel ne pose aucune question, peut-être ne retient-il rien de son aventure, qu'il conclue par ces mots :

« Je marchais sans faire de bruit pour ne pas (...) déranger (le silence), cet habitant, jusqu'à ce qu'en sortant de la vallée, je réalise que je ne voulais pas enfreindre mon propre silence intérieur. J'avais peur de ne jamais retrouver ce silence » (p.101).

Le monde extérieur s'offre en écho au monde intérieur par ce vibrant silence. Manuel est l'homme des livres, non de la communication. L'objet de sa quête, c'est Moueaou. Le discours du jeune homme n'aura laissé en lui qu'un souvenir, peut-être ; le jeune homme a disparu pendant la nuit, comme le Roi Pêcheur et son château. C'est bien le discours du jeune homme, autant que Moueaou, qu'il lui a pourtant été donné d'entendre et de prendre avec lui.

La rencontre de Manuel et de ce jeune homme a lieu dans un univers ordonné, bien qu'il s'agisse aussi d'un squat, clair et dont les chemins sont bien tracés. Le squat est donc, comme

⁶ - Nous empruntons cette expression et son analyse à Gérard Genette dans « Métonymie chez Proust », in *Figures III*, Collection poétique, éditions du Seuil, 1972, 288 pages, pp.41-63. L'analyse des rapports qui unissent métaphore et métonymie, fondamentale, inspire l'étude qui va suivre.

⁷ - *Op.cit.* p.42.

l'écrirait Genette, un *squat-camélon*⁸ puisque ce lieu est tantôt positif, lorsque les relations humaines sont fraternelles, tantôt négatif, lorsque les relations humaines énoncent leur violence. Le paysage n'est pas, il ne peut pas être, ce que l'on a « sous les yeux » ; il commande tout au contraire un « rapprochement analogique »⁹, c'est-à-dire la ressemblance entre les lieux et le lien humain ou ce qu'éprouve un personnage. Le réalisme de Nicolas Kurtovitch ne fait pas fi des espaces symboliques.

Les noms et adjectifs qui désignent et qualifient le squat que parcourt Manuel s'opposent à ceux qui désignent et qualifient le lieu dans lequel Léa se trouve piégée. Léa ne peut plus avancer alors que Manuel poursuit sa route. Manuel évoque la beauté du lieu en observant les habitations entre les flamboyants : « j'imagine qu'en été, lorsqu'ils sont en fleurs, ça doit être vraiment beau » (p.94). Leur ombre doit être rassurante et source de fraîcheur. Au monde de terre et de boue s'oppose les chemins secs (« Tant qu'il ne pleut pas », dit Manuel). A l'odeur du marais s'oppose l'odeur du café (p.94). Le café s'oppose aussi à la bière comme la convivialité à la beuverie, comme un accueil bienveillant à la brutalité des personnages imbibés d'alcool. A l'obscurité s'oppose la lumière. Quand Léa s'enfonce dans l'obscurité, Manuel marche vers la lumière :

« Après avoir quitté ce qui est la rue principale du squat, on ne trouve plus que des chemins, dans toutes les directions, et aucune lumière publique, même si le courant arrive. Certaines familles ont installé des ampoules dehors, devant leur porte, ça éclaire le passage en plus de la maison. Je suis passé devant un *nakamal* très éclairé, il devait y avoir une petite fête, avec de la musique, les gens entraient avec des gâteaux et de la nourriture » (p.94).

Lumière non pas publique, mais privée, en quelque sorte, propre à chaque maison, à chaque habitant. Le monde n'est pas vide, il palpite au rythme des échanges. Il y a une « rue principale », les chemins sont bien tracés : « J'ai pris un chemin qui montait un peu, je suis arrivé devant une cabane toute simple » (p.94), « en quelques secondes il avait disparu par un chemin qui contournait la cabane » (p.96). Le lecteur oublie qu'il est avec Manuel dans un squat tant ce monde est ordonné, paisible et chaleureux, Léa n'oublie pas qu'elle est à quelques mètres de la ville, antithèse du squat qui l'a piégée, cette misère. Enfin, la brièveté et

⁸ - Gérard Genette parle de *clocher-caméléon* lorsqu'il étudie les images du clocher dans l'œuvre de Proust. Les clochers se ressemblent et cependant les descriptions les singularisent par un rapport analogique fondé sur la proximité : « Proust choisit en chaque occurrence celle qui s'adapte le mieux à la situation ou (c'est la même chose) au contexte : qualité terrienne de Méséglise, essence marine de Balbec », p.44. Dans l'œuvre de Nicolas Kurtovitch, la métonymie dans la métaphore ne reçoit pas la même définition car les descriptions ne se métamorphosent pas en fonction des lieux eux-mêmes, mais davantage en fonction du sens à donner à l'aventure des personnages, à laquelle aventure le paysage offre un cadre puissamment significatif.

⁹ - *Op.cit.* p.45.

la clarté de la description du squat traversé par Manuel s'oppose à la complexité de la narration de Léa. Les paysages dessinent des espaces de relations sociales, ils en sont les représentations imagées, les métaphores¹⁰. La manière dont les personnages habitent, ou au contraire traversent les lieux, énonce leurs rapports aux autres. La description des lieux offre une image du lien social, à moins que ce ne soit subjectivement l'expérience intime vécue par chaque personnage qui ne vienne teinter de sa couleur singulière la description du lieu. Ces deux compréhensions ne sont pas antinomiques : elles sont complémentaires.

f- Des rencontres :

Les rencontres que font les personnages s'inscrivent tout logiquement dans l'espace et dans le temps. La fraternité se trouve au cœur de la réflexion de Nicolas Kurtovitch et de nombreux thèmes traversent son œuvre afin de bâtir la définition de cette fraternité ; ces thèmes sont autant de chemins qui mènent au cœur de l'œuvre. Ainsi en est-il des thèmes de la marche, de la rencontre et de l'amitié. Le jeu des oppositions fait sens également, et ces dernières divisent les lieux et le temps : il y a des lieux où l'on fait de bonnes rencontres et des lieux où l'on en fait de mauvaises, il y a le *topos* du squat, avec ses chemins qui partent « dans toutes les directions » (p.94), qui s'écartèle en des sens multiples, il y a le Vanuatu et la Calédonie, l'opposition de l'ici et de l'ailleurs, de ce qui est maintenant et de ce qui a été un instant.

Les personnages de Nicolas Kurtovitch sont des marcheurs, jusque dans ce jeu de mots : « Oh oh, on marche à l'intuition ! » dit le jeune homme à Manuel (p.95). Les personnages marchent, souvent, longtemps, ils traversent des lieux, mais lieux et temps sont intimement imbriqués, les personnages ne cessent de marcher mais c'est le temps qui ne cesse de les traverser. Temps et lieux sont consubstantiels. Les personnages deviennent dès lors le lieu des changements. Le temps s'inscrit dans l'être profondément changé par une rencontre et un propos. Ce qu'entend le personnage au Vanuatu, « Good night friend », le rend différent.

¹⁰ - Ce procédé éminemment littéraire n'est pas sans rappeler le Romantisme, où les paysages reflètent les paysages de l'âme, où les paysages se dramatisent quand l'action se resserre. Le réalisme de la description chez Nicolas Kurtovitch ne dit pas tant le monde tel qu'il est, que les rapports sociaux et la manière dont les personnages pensent ces rapports sociaux. Les arbres, protecteurs ou « alliés du mal », sont le miroir des hommes. Genette aurait parlé de « l'irréductible irréalisme » de cette description, *op.cit.* p.45. Une forêt qui devient l'image de la société n'est pas sans rappeler la Deuxième Section de la métaphysique des mœurs lorsque Kant évoque les arbres qui, pour trouver la lumière, grandissent, forts et droits, alors que les arbustes isolés n'ont pas besoin de faire d'efforts pour atteindre la lumière, ils demeurent chétifs et désordonnés. Ici s'arrête notre comparaison, la réflexion de Kant ne peut se réduire à cette simple image quand les rapports de l'être à la volonté et au bonheur, à la raison, à la morale et à la loi, sont définis dans toute la complexité de la philosophie kantienne. Le recours à la métaphore chez Nicolas Kurtovitch permet bien cependant une réflexion sur l'homme et la société.

L'inconnu est reconnu comme ami : il devient un ami. Par ce mot, il a rejoint la communauté des hommes, dans laquelle communauté il avance le cœur léger : « j'ai marché plus légèrement, j'aurais pu marcher ainsi des heures, j'étais heureux » (p.95-96). Hors de toute topographie réelle, le guide de Manuel fait découvrir à ce dernier un espace où les hommes sont amis ; cet espace participe d'une ontologie. Il ne s'agit pas d'anthropologie, où l'on opposerait la société du Vanuatu à celle de la Calédonie, mais bien d'ontologie, d'une réflexion sur l'être. Avançant dans un espace vide (son vide intérieur), le personnage se trouve soudain comblé par la parole qu'il reçoit. Cette aventure qui permet à ce personnage de connaître la plénitude dans l'expérience de la fraternité s'est produite sur une autre terre, dans un passé proche (« l'année dernière »), grâce à une parole énoncée dans une langue étrangère, pourtant compréhensible par tous. L'opposition du proche et du lointain est complexe. Le Vanuatu est une île voisine, fort semblable à la Calédonie, l'expérience faite par le jeune homme est récente, l'anglais est une langue étrangère mais ce qui est dit peut être aisément traduit, comme si « good night friend » eut constitué un langage universel. Cependant, *ici* et *maintenant* règne le vide : « Tu réalises dans quel vide nous vivons ». A bien des égards, le présent peut être compris non pas tant comme un présent d'actualité (par rapport à ce que dit le jeune homme, dans le cadre temporel du roman), mais comme un présent de vérité générale : par cette fable, l'auteur du roman définit sa vision du monde, révèle son désir d'un lien social respectueux de chaque individu. Vœu, désir, idéal : la fraternité est définie, elle est un geste d'accueil, une parole si facile qu'on peut rêver se l'approprier, et cependant elle demeure dans le lointain, *irréalisée* –ce qui est le propre du désir. Une parole fraternelle est difficile à dire et difficile à recevoir : « C'est quelque chose qui devrait être naturel et simple, de recevoir un geste de sympathie, et pourtant ça m'a percuté comme un baiser, comme un geste d'amour » (p.96). L'opposition se maintient en chaque mot, l'antithèse oppose, et unit dans le même temps, le verbe *percuter* au complément circonstanciel de comparaison *comme un baiser*. La fraternité par sa douceur ébranle la roideur du voyageur, mais l'expérience est singulière ; la société n'a pas résolu ses contradictions. Simple et naturelle, la fraternité ne définit pas le monde actuel ; à portée de main, elle est inaccessible. Elle demande à chaque individu et à la société qui l'habite un long cheminement. C'est en cela que la mise en abîme recèle le message profond de l'œuvre.

Comme une fable, cet extrait dispense une leçon de morale. Comme en un conte aussi, cet épisode tend au lecteur un miroir, mais un miroir magique où ce que l'on découvre n'est pas tant ce qui est que ce qui est désiré. Dans le miroir s'offre à voir ce que la société pourrait être, se découvre le lien qui pourrait unir les hommes entre eux. Ainsi le jeune homme

énonce-t-il bien ce que la société n'est pas. Le miroir disparaît avec le jeune homme. Par ce procédé du détour révélateur, Nicolas Kurtovitch rejoint une tradition littéraire ; de la Renaissance au siècle des Lumières, de nombreux écrivains ont pratiqué ce détour par des mondes lointains, curieusement semblables au leur malgré leurs bizarreries, afin de mieux définir la société qui est la leur. L'aventure du jeune homme, cette fable, devient le miroir de ce que la société n'est pas : « Tu réalises dans quel vide nous vivons ».

Qui accomplira ce geste fraternel ? Léa ne le connaît pas ; Manuel, auditeur attentif, semble ne pas donner suite au propos de son guide. Par quel geste, par quels mots, les hommes pourraient-ils être liés entre eux ? Sur quelle terre pourraient-ils se parler, tous ? Ces interrogations rappellent la quête de Léa, qui cherche son nom, celle de Moueaou qui cherche sa terre, celle du père qui cherche à rétablir le lien avec la famille dont il est l'agresseur, après en avoir été la victime. Un nom, des mots, un lieu, un lien : qui accomplira la quête de leur unité ?

Au seuil de cette nouvelle étude, souvenons-nous de ce qu'écrit Luc Baranger pour la quatrième de couverture du Piéton du Dharma. Le locuteur, dans ces trois recueils de poèmes, marche et mène une quête, comme les personnages de Good Night Friend. Or, voici l'objet de sa quête :

« Habiter le monde dans son universalité, dans un contact intuitif et y rencontrer l'humain.

Habiter ce monde en mettant ses pas dans tous ceux qui donnent naissance à la parole et à l'histoire.

Habiter cette terre pour que, chaque jour, un pas soit fait vers les autres : les amis, les inconnus, les événements qui font la vie d'un pays. »¹¹

Du Piéton du Dharma à Good Night Friend, il s'agit toujours d'habiter le monde en parcourant le langage, devenu terre sensible. Dans l'œuvre de Nicolas Kurtovitch, le langage n'est pas seulement ce qui permet de découvrir l'espace, de s'adresser aux autres, d'ouvrir le monde en découvrant de nouveaux horizons ou en partageant des expériences. En ouvrant sur le monde des autres, en y donnant accès, la parole devient elle-même un espace à parcourir. Le langage est lui-même un lieu, le lieu d'une expérience poétique et humaine.

¹¹ - Le Piéton du Dharma, édition Grain de Sable, mai 2003.

II- Des récits dans le récit

Parce que tout livre est un recueil. Parce que l'accueil est bienveillant.

En devenant titre, l'expression « good night friend » qualifie l'ensemble de l'œuvre. Aussi le lecteur est-il tenté de trouver d'autres destinataires à cette salutation nocturne. L'épisode de la rencontre de Manuel et du voyageur est si anecdotique –en apparence, à première lecture- que l'esprit résiste, il veut savoir à qui s'adresse ce propos. Certes, l'entreprise semble être hasardeuse et la méthode peu judicieuse : après avoir écrit que le titre trouvait sa valeur en lui-même, en tant qu'énoncé d'un désir de fraternité –ce qui est bien le sujet du roman-, nous voudrions désormais lui trouver un *émetteur* et un *destinataire*, selon la terminologie peu élégante consacrée par *la grammaire de discours*. En étudiant les rapports entre les personnages, en posant la question des points de vue, nous chercherons à parvenir à une autre définition de l'amitié dans le roman. Or, la question de la narration est ici épineuse car les personnages prennent en charge le récit, les points de vue se juxtaposent puis se mélangent, le récit progresse, ce qui est une prouesse narrative, dans cet enchevêtrement de récits singuliers et pluriels. Au-delà même, un autre narrateur existe, un narrateur omniscient qui n'est pas un personnage du texte, un narrateur à qui l'on voudrait prêter le visage de l'auteur.

a- Amitié ou fraternité ?

Depuis le début de cette étude, nous employons les mots *amitié* et *fraternité* comme s'ils avaient été l'équivalent l'un de l'autre. Cela tient aux traductions possibles du titre. « Good night friend » peut-être traduit par : “bonne nuit l'ami”, ou “bonsoir, mon frère” ; cette dernière traduction est infidèle au mot « friend », mais elle s'inscrit dans son champ lexical. En effet, les amis s'appellent entre eux « frères », ils sont frères par métaphore, le mot est synonyme d'ami, de semblable, ce frère-là est notre égal. Par ailleurs, force est de constater que le roman entretient cette ambiguïté. En effet, les personnages principaux sont amis, Manuel est l'ami de Moueaou (« je cherche un ami », dit-il p.95), Léa est l'amie de Camille, Camille est l'amie de Manuel, sa compagne. Le lien d'amitié se noue autour du lien familial. Manuel et Moueaou sont frères, peut-être certes, « pas vraiment » frères, mais peu s'en faut ; ils sont de la même famille :

« Presque par hasard, Manuel a renoué les liens ; une mère, un père, pas vraiment sa mère ni son père, mais une famille qui a été la sienne, pendant quelques années, il y a longtemps » (remarque que l'on peut attribuer au narrateur omniscient, très discret, car les focalisations internes sont dans le roman à la première personne du singulier, Manuel n'avait sans doute aucune raison de penser à son passé à ce moment du texte ; cependant, il est vrai que l'identification des narrateurs est parfois vertigineuse, p.7).

« Elle lui parle de Manuel et je lui rappelle comment son père s'est occupé de lui comme d'un fils pendant les quelques années qu'il est resté à la maison. Il l'emmenait avec lui, dans la forêt, à la pêche, aux cérémonies, partout, Moueaou suivait. Ces deux-là, inséparables jusqu'à ce que Manuel s'en aille chez une parente » (discours indirect et pensée de Dila, la mère, p.32).

« C'est à ce moment, seulement à ce moment très précis, que j'ai ressenti et compris le lien surprenant qui les unit. Il n'a pas eu besoin de parler, il n'a dit bonjour à personne, seuls maman et lui existaient. Sept ans, je l'ai appris plus tard, sept ans durant lesquels il avait vécu à la maison, avant que je naisse, avec Moueaou, quand Léa était petite » (pensée de Théo, p.108).

Les personnages principaux sont donc amis, et dans le même temps frères et sœurs. Dila ne reçoit pas ce qualificatif, mais elle accueille Camille comme une amie ; le père, dans sa prison, est entouré d'amis, mais il est aussi traqué par son ennemi. Théo et Johanna ont des amis. Good Night Friend rassemble ainsi des amis, des frères et des sœurs. Les mots *frère* et *sœur* rendent compte, au sens propre, de liens familiaux, mais aussi au sens figuré de liens d'amitié. Relisons l'article « Frère » proposé par le Dictionnaire Historique de la langue française :

« La complexité de la construction et de l'évolution du vocabulaire de la parenté explique les diverses acceptions du mot *frère* en français. Celui-ci désigne une personne de sexe masculin par rapport aux enfants de mêmes parents (XIII^e s., *frères germains*) ; dans le cas du même père (XIV^e s., *frère consanguin*) ou de la même mère seulement (mil. XV^e s., *frère utérin*), on dit plutôt *demi-frère*. De cette acception viennent **ressembler à qqn comme un frère, vivre comme des frères** ; par extension, *frère de lait* (1538) se dit du fils d'une nourrice par rapport à celui (ou à celle) qu'elle a nourri. ◇ Depuis l'ancien français (v.1050), le mot se dit de l'homme en tant que membre de la « famille » humaine, en particulier en religion (1690), en parlant des hommes en tant que créatures du même dieu. Spécialement *frère* désigne (v.1175) les membres de certaines communautés religieuses et est le nom que se donnent les francs-maçons (1764). Par extension *frères* au pluriel se dit, comme en latin, de l'homme par rapport à ceux qui partagent les mêmes sentiments, intérêts, etc. ; **frères d'armes** a désigné (mil. XV^e s.) des guerriers unis entre eux par des alliances et s'applique aujourd'hui à ceux qui luttent pour la même cause, aux membres d'une association, etc. »

Le « mot se dit de l'homme en tant que membre de la « famille » humaine », au pluriel le mot désigne « ceux qui partagent les mêmes sentiments, intérêts ». Les personnages

principaux, qui sont tous singuliers, partagent en effet les mêmes sentiments parce qu'ils sont unis et solidaires devant le drame qui les frappe, ils partagent des espaces communs (la cuisine de Dila), ils ont des centres d'intérêt communs (le *va'a* de Léa ou l'opéra de Théo), ils appartiennent à la même famille ; ils s'entendent bien, mais surtout ils s'écoutent. Ils partagent, au sens premier du verbe, leurs sentiments : ils se confient les uns aux autres afin que ce qu'ils pensent ou que ce qu'ils ont vécu soit connu de l'autre personnage, à la fois frère, ami et confident. Ainsi Léa se confie-t-elle à Théo, par exemple, ou Moueaou à Manuel, qui le comprend. Leurs sentiments, pensées et opinions sont donnés en partage dans le roman, mais il demeure que celui qui peut tout savoir des consciences est le romancier, qui écoute ses amis et offre leur monde intérieur en partage aux lecteurs.

b- Des points de vue multiples :

La narration est tantôt à la troisième personne du singulier *il* ou *elle*, tantôt à la première personne, *je*. Le récit se construit en passant constamment d'une personne à l'autre, d'une personne grammaticale à l'autre et d'un personnage à l'autre. Le procédé pourrait faire songer au roman épistolaire, mais la structure du roman par lettres est plus rigide. Dans Good Night Friend, le récit pris en charge par un personnage peut être interrompu par la réaction d'un autre personnage, ou une intervention du narrateur omniscient. Le procédé, très artistique, profondément esthétique, fait alors songer au cinéma. Que l'on se souvienne des Ailes du Désir de Wim Wenders ; un ange marche dans Berlin et traverse la conscience des gens qu'il croise, il écoute le propos intérieur de chacun, et ces discours intérieurs s'énoncent tout logiquement à la première personne du singulier. Le spectateur, qui adopte le point de vue de l'ange, partage ces mondes intérieurs. Good Night Friend adopte une construction semblable. Le lecteur se promène parmi les consciences des personnages, ce qu'ils disent devient le lieu de sa lecture, de son cheminement dans le roman. Un lien s'établit donc entre tous ses discours, mais ce lien respectueux, fraternel et cette connivence avec chacun, ne peuvent être établis par les personnages dont les récits parfois se croisent et s'entremêlent, parfois se jouxtent. C'est une instance narrative supérieure qui relie l'ensemble de ces récits. Tout se passe en fait comme si cette unité, ce compagnonnage, ce dialogue entre tous les personnages, ce partage, le plus profond, cette rencontre avec l'autre, ne pouvait avoir lieu finalement qu'à un seul niveau de lecture, celui, précisément, de l'auteur et du lecteur.

Un passage du texte est à cet égard caractéristique. Il est l'antithèse du partage. Léa est venue trouver Quentin, le directeur de la prison, pour lui demander « une faveur », l'autorisation de voir son père hors des jours de visite. Un espace est commun, le bureau du

directeur, mais la juxtaposition des points de vue dramatise le lien social, ce face à face sans réel échange, sans partage. L'opposition caricaturale des deux mondes (la France et l'ici, le pays des Noirs) confère au passage un aspect humoristique, satirique presque, parce qu'il joue sur des stéréotypes. Le lecteur est d'abord plongé dans la pensée du directeur, plus pathétique qu'effrayant. Puis la narration se poursuit par une autre focalisation interne, Léa réagit avec vigueur à la mise en scène de Quentin. Les personnages, qui se parlent, ne communiquent pas. Ils restent face à face et les points de vue dans le récit sont juxtaposés, ce qui traduit une absence de communication, et donc de communion entre les personnages, même s'ils essaient d'imaginer ce que peut ressentir l'autre. Nous citons le texte par extraits :

« - Vous me demandez une faveur, le savez-vous ? Evidemment vous le savez, sinon, vous ne seriez pas là.

Elle est assise sur le bord de la chaise, elle n'a pas voulu utiliser le fauteuil parce qu'elle est persuadée que l'entretien ne durera pas longtemps. Quelques minutes sur cette chaise à écouter le discours du directeur, et elle s'en ira voir son père, elle en est convaincue, c'est ce qui la rend pour l'instant très patiente. On verra la suite.

- Nulle part en France, vous n'auriez osé formuler une telle demande. La règle est, là-bas, la règle ; la même pour tous. C'est dur, mais c'est ainsi. Enfin, nous sommes à Nouméa et la règle doit souffrir quelques exceptions, je suppose, non ?

- Pourquoi pas, ose-t-elle me répondre.

C'est un Français se dit Léa, il n'est là que depuis quelques mois, il n'a pas eu le temps de s'acclimater, mais c'est maintenant que j'ai besoin d'une exception, pas dans trois mois.(...)

- Je vous sers un verre de citronnade ?

- Non merci. Vous êtes gentil, mais mon père ?

- Vous le verrez, ne vous inquiétez pas. Savez-vous que la citronnade est l'une des boissons les plus rafraîchissantes par ce temps ? Certains pensent et disent que c'est le sirop de menthe additionné d'eau fraîche, je ne suis pas d'accord. Ce qui est important dans la citronnade, c'est de ne pas se tromper de dose de sucre (...), c'est presque un art.

Un art, va plutôt te faire foutre. Va au diable avec ta citronnade et ta menthe à l'eau, ducon ! Tes prisonniers, ils ont de la citronnade à boire ? (...)

- Comme je vous le disais, en France vous n'auriez rien obtenu. Mais nous sommes ici, et il y a vous, les gens d'ici, les Noirs et les autres, alors je m'adapte (...).

Je vais continuer encore un peu sur ce ton histoire de la faire mariner, qu'elle sente qui est le maître. Ensuite je lui accorderai sa visite supplémentaire. (...) Je la sens bien là, elle doit vouloir me rentrer dedans après mon exposé sur la citronnade, quelle connerie ! Mais elle n'ose pas. Eh non ! C'est amusant ce petit jeu, on s'ennuie tellement ici.

- Vous n'êtes rien, vous n'avez pas de recommandation.

Il ne me regarde même pas. Il débite son texte, simplement pour passer son temps et me faire peur » (pp. 35-37)

Comme au théâtre où le dialogue est ponctué d'apartés, le discours des personnages est ponctué de commentaires, au style direct également, en focalisation interne. Le présent est le temps qui rend compte de cette connivence qu'entretient le lecteur avec le personnage au

moment où ce dernier formule sa pensée. Mais comme au théâtre, le seul qui puisse tout savoir est le lecteur, le spectateur des ces scènes. Même si Léa comprend bien le jeu du directeur, même si le directeur imagine justement la colère de Léa, ils sont antagonistes. Le mot « maître » est en ce sens révélateur : Quentin, comme plus tard les agresseurs de Léa, veut la soumettre, la dominer, attitude dénoncée et condamnée dans le roman. Par contre, le narrateur, celui qui organise le récit, écoute tour à tour la pensée de chaque personnage ; celui que l'on veut confondre avec l'auteur a recueilli tous ces propos pour élaborer le roman. Il les a liés, reliés (comme le livre est relié finalement). Il est, à l'image de ses personnages qui marchent, celui qui a habité « le monde dans son universalité, dans un contact intuitif » et qui a « rencontré l'humain », pour reprendre les mots de Luc Baranger. La technique narrative adoptée dans le roman, celle des points de vue multiples ou « points de vue tournants », selon l'expression de Dominique Jouve, permet de fraterniser avec les hommes (les personnages qui sont si poches des personnes, de leurs modèles dans la réalité que le roman veut concurrencer). Cette technique permet de les peindre tels qu'ils sont, dans ce qu'ils ont de meilleur ou de pire.

« Nous découvrons l'histoire et les sentiments des personnages en partageant un instant de la vie intérieure de Léa, de Manuel, de Théo, du père, du directeur de la prison... cette radicale mutation par la technique des points de vue marque bien que le chemin de la compassion, seule voie de la fraternité pour l'auteur, est une affaire personnelle et qu'il y a des voies différentes, toutes authentiques »¹².

La juxtaposition des points de vue crée une juxtaposition des univers ; selon Dominique Jouve, chaque personnage trouve son chemin de la compassion. Il convient d'ajouter que seul le narrateur omniscient, qui est un visage du romancier, y parvient en peignant chaque membre de la « famille humaine », en entrant en chaque conscience comme dieu en chaque âme –l'image est traditionnelle en littérature. Il ne s'agit pas bien évidemment d'une théologie (quoiqu'un personnage se nomme Théo, comme si dans l'ensemble des jeux d'échos et de mise en abîme il y eut ici un clin d'œil du romancier). Toutes les pensées nous deviennent familières. Cet espace inscrit sur la page, l'espace où s'écrit la pensée, est le véritable lieu de la communication entre une instance narrative supérieure (l'auteur, et par conséquent, nous, les lecteurs) et les personnages. Par un jeu troublant du rapport entre réel et fiction, l'auteur a laissé parler librement ses amis, et d'autres, ces personnages qui voudraient tant concurrencer le réel pour devenir des personnes. Lorsque Nicolas Kurtovitch parle d'amis, c'est souvent

¹² - In « La quête de la parole », article cité, p.22.

pour convoquer dans sa voix le propos des autres, pour les invoquer et inscrire sur sa page leurs paroles¹³. Sa voix est la voie de la fraternité, de l'énoncé du point de vue de l'autre, cet inconnu qui s'abolit en tant que tel dès lors qu'il est accueilli dans la voix du narrateur, que son propos est recueilli dans un ouvrage : dans un recueil précisément. Toute l'esthétique de l'œuvre de Nicolas Kurtovitch se cache et se révèle dans ce jeu d'échos : une voix, une instance narrative, attend ses amis, les accueille en un lieu –ce lieu singulier qu'est le livre– met en partage leurs points de vue qu'elle inscrit dans le recueil. Ce recueil de voix multiples, cette polyphonie qui crée le chant du monde, est le lieu des rencontres les plus improbables, de l'émergence du monde et de cette rencontre avec l'humain. La fraternité célébrée n'a pas tant lieu entre les personnages qu'entre un narrateur omniscient (l'auteur peut-être, à moins que ce ne soit son masque¹⁴, puis le lecteur après lui) et les personnages.

« La poésie de Kurtovitch lie une émotion à une pensée et n'a pas peur de quitter la peau du blanc pour rentrer dans celle de l'homme universel. »¹⁵

Ainsi Jean-Claude Bourdais commente-t-il la poésie de Nicolas Kurtovitch. Dans son premier roman, grâce aux points de vue multiples, l'auteur confère à ce principe esthétique un aspect renouvelé.

c- Des mises en abîme : le récit de Léa.

Qu'un instant de la conscience ou le propos d'un personnage soit donné en partage aux lecteurs est un procédé qui se trouve inscrit dans l'œuvre par un jeu vertigineux de mise en abîme. De même que le narrateur omniscient connaît les pensées des personnages, il y a des moments dans le roman où un personnage imagine ce que pense un autre personnage, à moins que ce ne soit les pensées de l'un et de l'autre qui ne s'enchevêtrent. Les pistes sont volontairement brouillées et, à certains moments du texte, il me semble qu'il est impossible de

¹³ - Nous y reviendrons : ce principe esthétique est à l'œuvre dans d'autres ouvrages de l'auteur ; ainsi par exemple dans « Piramal » le locuteur dit-il attendre des amis. Ces amis sont en fait des poètes qu'il nomme et leurs vers s'inscrivent dans le poème, comme autant de citations, in Assis dans la Barque, éditions Grain de Sable, pp.38-39. La nouvelle « Allez, allez, vieux amis » se construit sur un jeu d'échos particulier : un vieux exhorte les jeunes de sa tribu en convoquant les vieux qu'il veut entendre, in Totem, éditions Grain de Sable, 1997, pp.117-119.

¹⁴ - « J'ai bien sûr comme tout le monde/ en prenant les masques pour mon visages/ Comme tout le monde/ imaginé m'en défaire/ Voir grouiller tout contre moi les peaux de couleur/ à tel point que je ne savais plus quelle était la mienne/ Et qu'il suffirait/ d'un masque bariolé/ Pensé de mille manières différentes et souvent contradictoires/ sans pouvoir connaître avec certitude l'identité du penseur/ Imaginé un langage/ hermétique et beau » confie, malicieux, le locuteur de « Où vont-ils ainsi » in Avec le Masque, Les cahiers du pont sous l'eau, 13, Editions Chambelland, 1997.

¹⁵ - Avec le Masque, *op.cit.*, quatrième de couverture.

savoir qui est l'énonciateur d'un propos. Or, c'est précisément par ces récits dans le récit, ces pensées d'un personnage inscrites dans la pensée d'un autre, ces propos tenus par un personnage et reformulés par un autre, que s'offre à voir, comme dans un miroir, le principe esthétique à l'œuvre dans le roman où les pensées sont en partage.

Nous voudrions citer ici pour exemple le récit de Léa, des pages 61-79.

« Papa, lors des promenades, une fois que le gardien autorise ses pensionnaires à cesser de marcher en cercle, se dirige vers un endroit de la cours d'où on peut apercevoir la mer et, entourant Nouméa, les montagnes souvent couvertes de nuages pluvieux alors que sur la ville ne stagne qu'une nappe d'humidité inconfortable » p.61.

Comment Léa sait-elle ce que voit son père ? Soit elle l'a vu elle-même lors de ses visites à la prison, soit son père se confie à elle lors des brefs moments où elle peut le voir. Apparemment, la question semble être de peu d'importance. Mais elle gagne en densité dans la suite du récit. Il semble en effet que Léa s'approprie la pensée de son père, elle le pense, elle l'écrit, comme un romancier pense, écrit, modèle, façonne, son personnage. Elle entre dans ses pensées. Dès lors, sont-ce les pensées et les gestes du père qui s'inscrivent sur la page, ou sont-ce les pensées de Léa qui imagine, pour résister à la douleur de cette séparation qu'elle refuse, ce qu'est son père, ce qu'il fait, comment il se tient et plus important : ce qu'il pense ? Les portraits du père les plus intimes, les plus respectueux, les plus aimants, sont brossés par Léa :

« Léa vient me réveiller au salon où je dors pour me raconter ce qui n'a pas pu être dit devant maman ; le visage de papa, les rides qui se sont multipliées, les yeux de plus en plus profondément enfouis dans les orbites, avec les arcades sourcilières presque trop proéminentes. Les tensions de la peau sur les petits os du visage, les crispations de tout son corps lorsqu'elle évoque ce que nous, les deux « petits » nous vivons chaque jour. Je sais le corps fatigué de papa, ce corps qui n'est plus le sien, qui n'est plus celui qu'on a aimé, dehors » (récit de Théo, p.55-56).

Léa s'approprie son père. Au-delà même des descriptions physiques qu'elle en fait, elle pense sa vie intérieure :

« Il se parle à lui-même. Pour se donner du courage, pour ne pas devenir fou, pour y voir un peu plus clair dans sa situation, dans ses propres doutes, dans ceux de maman. Le sol de la cour est en terre battue, avec un peu de sable par-dessus, du sable jadis blanc, sali par le frottement quotidien des souliers. Il s'assoit parfois au pied du seul arbre de la cour.

« Cette maison est carrée, tout en pierres et en angles droits. Comment peut-on y vivre ? Comment y être heureux, même si ce n'était pas une prison ? Nous avons nous aussi, dans nos

montagnes, des maisons carrées, mais elles ne sont pas aussi rigides, pas aussi vides ! Mais celles-là ! (...) Quand je sortirai d'ici, je partirai de Nouméa, je retournerai d'où je viens. Je retrouverai le chemin de la case, de la pelouse devant la case, je trouverai aussi la route des champs et de la forêt. »

Il s'est échappé, il est retourné dans la tribu de son enfance. Vision de beauté et de douceur » (pp.61-62)

Léa dit : « Il se parle à lui-même », le discours du père est annoncé, puis les guillemets sont utilisés. Or, lorsque s'opère un changement de narrateur, l'auteur habituellement n'emploie pas les guillemets, comme nous l'avons remarqué lors de l'opposition de Léa et du directeur de la prison. Est-ce à dire que Léa cite les propos de son père, qu'elle les restitue ? Il se peut qu'elle se les imagine aussi. La tribu de l'enfance du père n'est-elle pas ce qu'elle recherche ? Dans sa reconstitution, Léa opposerait l'espace carcéral, clos, agressif, à la tribu, ouverte sur les champs et la forêt, c'est elle qui emprunte ces chemins qu'elle invente, fantasme, afin de trouver « l'autre pays » où le sable est toujours blanc, où la souillure de la rupture n'existe pas. Elle invente à son père un espace de liberté, parce qu'elle devine qu'il en rêve, parce qu'elle-même a besoin de retrouver une terre originelle, parce qu'elle est la fille du lien. Le texte, au sens étymologique : « ce qui est tissé », se poursuit ainsi, par un commentaire de Léa qui enchevêtre dans sa pensée l'image qu'elle a créé de son père :

« Vision de beauté et de douceur. Redevenu petit enfant courant presque nu autour des cases, dans la brousse, sautant de rocher en rocher au bord de la rivière, celui qui chante avec les tourterelles. Il s'arrête, essoufflé, au bord de la cascade, il entend le corbeau se moquer de lui » (p.62)

N'est-ce pas Léa qui a besoin de se dépouiller de ce qui l'entrave, de cet oripeau de nom qui n'est pas le sien pour remonter aux sources de ses origines, pour remonter le temps et l'abolir en retrouvant son nom, le vrai, « l'autre d'avant » ? N'est-ce pas elle encore qui a besoin, par amour, de faire tomber les murs de la prison afin d'en libérer son père, de lutter contre la mort qui progresse en lui chaque jour dans cet univers qui détruit les hommes ? Elle le fait s'évader et survivre :

« J'ai ce retour dans mon cœur et dans mon esprit » (p.62).

La phrase est ambiguë ; le père peut l'avoir prononcée, certes, mais on le sait si abattu déjà. Ce retour, pour le père, n'est peut-être que l'énoncé du désir de Léa. Elle souhaite trouver le pays de son père, pays qu'elle n'a jamais connu.

« Grâce à ça je vais survivre dans cette prison » (p.62).

« Grâce à ça », Léa survit. Elle survit à la prison qu'elle deviendrait, si elle s'enfermait en elle-même, si elle ne pensait pas à son père, si elle ne pensait pas son père. Elle survit à la séparation qu'elle ne peut supporter et dont elle veut s'affranchir : elle veut devenir libre, elle aussi, entendre le chant des oiseaux même s'ils se moquent, et survivre à la douleur de la séparation et du non-dit, à la douleur de toutes les ruptures qui hurlent en elle.

Ainsi la mise en abîme confère-t-elle à ce texte toute sa profondeur et sa beauté. Au creux des pensées de Léa se love le portrait de son père, au cœur de ses paroles s'inscrivent les paroles de son père ; point de retour, si ce n'est vers la prison ; elle fait le tour de son monde « dans (son) cœur et dans (son) esprit ». Léa établit ce lien, comme le romancier qui imagine et écrit la pensée de ses personnages.

Le père de Léa est sa source d'inspiration : « La rivière a quitté la petite vallée et me rejoint ici » (p.62). Cependant, sitôt énoncée, cette hypothèse de lecture est mise à mal par les phrases qui suivent :

« Et je te dis que oui, notre nom n'était pas celui-là, à l'époque de mon grand-père. Il a oublié notre nom le jour où il est parti, chassé de chez lui par ses propres frères parce qu'il s'était vendu aux blancs. Il est parti et en chemin il a ramassé un autre nom » (p.63).

Léa a-t-elle appris cette information en poursuivant ses recherches, à l'insu du lecteur ? La remarque semble peu judicieuse. Léa invente-t-elle cette réponse afin de combler le vide qui la hante ? Ou faut-il croire que ce n'était pas elle qui prenait en charge la pensée de son père comme nous avons voulu le croire jusqu'alors ? Dans cette dernière hypothèse, les pensées de Léa et du père seraient alors juxtaposées, et il n'y aurait pas non plus de communication entre ces deux personnages, le père refusant à sa fille la réponse qu'elle attend. Pourquoi alors ces guillemets que l'on n'emploie que lorsqu'on « fait parler » un personnage ? Le doute subsiste. La fin du chapitre pourtant affirme que Léa imagine les gestes et les propos de son père :

« Papa n'est plus près du mur, il fait quelques pas tout en lisant et s'en prend à Moueaou, j'en suis certaine : « Cet imbécile, où est-il ? Mais où il est, pour une fois que j'ai besoin de lui. Il abandonne Léa dans ce merdier. Je vais sortir, je vais sortir. » Il a cessé de lire, secoue les feuillets et regarde, sans le voir, le sol de la cour avant de reprendre la lecture de ma lettre » (p.76)

Il semble peut pertinent de chercher à résoudre le doute qui s'imisce dans l'œuvre : tantôt Léa met en scène son père dans son propre discours, tantôt s'énonce des informations nouvelles qui semblent inconnues à Léa et qui confère son autonomie au discours du père, ainsi lorsque le père évoque la présence du fils du sorcier dans la prison. Ce qui importe au romancier, c'est de mettre en lumière son propre travail. Il « fait parler » ses personnages, qui peut-être parfois lui échappent et vivent d'une vie autonome dans la fiction romanesque. Ce paradoxe pose et expose la modernité du roman. Mais rien n'est moins sûr cependant ; il se peut que Léa invente les informations qui lui manquent, il se peut que Théo, qui redit ce qu'a dit Léa, divulgue les informations qui lui ont été données plus tard, dans la chronologie distendue du roman. L'enchâssement de récit dans le récit crée un gouffre vertigineux, mais ce gouffre ne phagocyte pas le sens du texte : il le révèle tout au contraire, l'expose en creux en quelque sorte.

Les mises en abîme dans le roman sont multiples et complexes. En effet, Léa pense ce que pense son père, mais c'est Théo qui révèle ce que dit Léa. Théo, qui porte ce nom symbolique, est un autre double du romancier.

d- Théo :

Le récit de sa nuit d'errance que fait Léa est un récit complexe, puisqu'il inclut les réactions du père, puisqu'il se fait par lettre, une lettre qui passe sous silence la tentative de viol. Le récit est heurté, il progresse difficilement, à l'image de la voix de Léa qui ne s'élève que difficilement ; Léa révèle son aventure à son frère Théo et le récit, dès lors, se fait en de multiples fois, en plusieurs voix. Voici ce que dit Théo dans le chapitre qui précède :

« Léa me réveille et me parle. Elle me relate toute sa journée, me raconte son travail, ses entraînements, la fatigue de ses bras, la douleur de ses muscles et sa joie immense de glisser sur l'eau, me décrivant dans les détails ses moments en compagnie de Camille et de Manuel. Je suis comme son journal intime » (p.55)

Le présent : « Léa me réveille », est un présent d'habitude : habituellement, Léa réveille son petit frère et se confie à lui, comme en un journal intime, pour dire ce qu'elle n'a pas dit à sa mère : « Léa vient me réveiller au salon où je dors pour me raconter ce qui n'a pas pu être dit devant maman » (p.55). Suivent dans le chapitre des portraits, des instantanés de la vie de chacun organisés par l'humeur vagabonde de Théo, car ce soir-là où Léa est rentrée encore plus tard que d'habitude, Théo ne dort pas. La temporalité du roman va au plus près du réel :

ce que dit Théo est énoncé le temps de sa veille, un peu comme si le temps de notre lecture se rapprochait le plus possible du temps de son attente, ou des instants qui précèdent immédiatement le retour de Léa. Le chapitre se clôt lorsque Léa rentre et que Théo comprend qu'il n'apprendra rien d'elle ce soir :

« Réveille-toi. Théo réveille-toi ! J'ai quelque chose à te raconter.

- Raconte, Léa, je suis réveillé ».

Elle n'a rien fait de tout ça. Elle s'est dirigée vers sa chambre. La porte s'est fermée et je n'ai pas pu me rendormir. Il ne s'est rien passé à la station d'essence, elle serait rentrée plus tôt et ne m'aurait pas ignoré. Ce n'est pas en relation avec papa, elle se serait également empressée de m'en faire part. Il s'agit de quelque chose de très personnel, d'intime » (p.59).

Ainsi le romancier ménage-t-il son suspens, en laissant un personnage envisager les différentes raisons du silence de Léa pour mieux les réfuter. Ainsi met-il en relief la difficile émergence de la parole. Le chapitre suivant est consacré à Léa. Il semble dans un premier temps que ce récit qu'elle a refusé à Théo soit offert au lecteur. Mais il n'en est rien ; un nouveau récit dans le récit, qui conduit à une nouvelle distorsion du temps, s'inscrit dans le chapitre. Il a fallu d'abord que Théo reconstitue toutes les pièces du puzzle de Léa avant que ce récit ne soit donné à lire, ou à entendre :

« Si Léa n'a pas tout écrit à papa, à moi, elle a fini par tout raconter, elle n'a rien omis, me racontant les odeurs et les bruits, ses propres frayeurs et ce qu'elle voyait dans le cerveau dégénéré de ces gens. Elle n'a pas tout raconté en une seule fois. L'ensemble est venu petit à petit, parfois elle m'en disait deux ou trois mots, d'autres fois, elle tenait la parole une heure durant, allongée sur mon lit (...) » (p.74).

La lettre, comme le journal intime, font écho au texte écrit, au roman lui-même qui les comprend –les inscrit en lui. Tout se passe en fait comme si Théo était le romancier en attente de son inspiration, ou de la formule la plus juste qui lui permette d'écrire dans son roman ce qu'il réfute –la violence- et de l'écrire telle qu'elle est, avec ses heurts, ses chaos.

Etrange miroir que tend ici Théo au lecteur, car il est ensemble le romancier et le livre. Il est le livre, le journal intime, mais il est aussi une autre image du romancier, comme Léa également, puisqu'il mêle sa voix à celle de Léa, il rassemble ses propos, il les met en forme. Peut-être aussi imagine-t-il Léa pensant à leur père. Théo est le double de l'écrivain qui tend son livre au lecteur. Ce qui est caché aux autres personnages est par lui révélé au lecteur, son récit est bien la page de notre lecture. Ainsi peuvent se comprendre les passages écrits à la troisième personne du singulier, la narration est prise en charge par Théo :

« Ce qui finalement a sauvé Léa, s'est d'être habillée d'un jeans (...) » (p.74)

ou les passages entre guillemets qui ne sont pas des extraits de la lettre :

« « Je me suis relevée tout doucement, j'avais mal aux poignets et aux bras » »(p.75).

Les guillemets signalent peut-être qu'un personnage (Théo) « fait parler » un autre personnage (Léa), offre son aventure en partage dans sa voix qui l'accueille, la recueille. Or, ce procédé est à l'image de la poétique de Nicolas Kurtovitch, de son esthétique à l'œuvre dans son roman où sont accueillies les voix des membres de la « famille humaine ».

Le roman est une œuvre polyphonique, le lieu où des voix singulières deviennent plurielles, comme la voix du romancier sous ses masques. Théo prête sa voix à Léa, qui prête sa voix à son père : au creux de l'œuvre, dans le vertige de la mise en abîme, se rencontre un personnage singulier : le père.

e- Le père :

« Good night friend » : une formule qui lui est adressée ? Souvenir de Montaigne et La Boétie : rendre hommage à un ami (le livre tombeau).

Etude du chapitre qui lui est consacré : la mort, une nuit métaphorique ?

Mais rien dans le chapitre ne désigne la mort comme une nuit.

Une mort niée : chronologie du roman (nouveau retour en arrière) et aspect fantastique du texte. L'hésitation fantastique de Todorov.

Retour sur les mises en abîme : serait-ce Léa qui veut faire survivre son père ?

La fusion avec l'univers : nouvelle image du romancier ?

Conclusion :

Dans Good Night Friend, Nicolas Kurtovitch met en roman ce qui est à l'œuvre dans sa poésie, mais loin de n'être qu'une variation sur un thème entendu, le roman permet à l'auteur un renouveau fécond de son esthétique. Exploitant toutes les possibilités qu'offre le roman, ces voies, ces chemins, le romancier poursuit sa route vers l'humain, il marche à la rencontre des hommes. Son recueil accueille leurs voix multiples, tantôt contradictoires, tantôt enchevêtrées, mais toujours, finalement, réunies et unies. Les mises en abîme participent de l'esthétique du roman et lui confèrent toute sa profondeur. Les personnages sont, tour à tour, les doubles du romancier, du romancier qui porte le masque de ses personnages. Le romancier couche leurs récits par écrit : « good night friends ». Certes le jeu de mots manque d'élégance. Disons alors qu'il les accueille de manière fraternelle, et ce lien fraternel acquiert une résonance quasi religieuse, sans être jamais mystique.

Qu'en est-il dès lors du nom, du nom si intimement lié au lieu ?

Il est une métaphore dont nous avons peu parlé, il s'agit de la métaphore de l'eau. Cà et là jaillissent des sources dans le roman. Des sources d'inspiration, à n'en pas douter. La « rêverie de l'eau », pour emprunter cette belle expression à Gaston Bachelard, permet aux personnages de retrouver leurs sources, de lier passé et présent dans la permanence du nom : le courant de l'eau comprend tous les temps et s'ouvre sur de vastes lieux, il dissout les ruptures. Retrouver le nom d'avant, c'est abolir une rupture dans la connaissance de soi, c'est abolir la rupture épistémologique qui veut que les hommes aient perdu, ou renoncé, à ce nom qui fait l'unité de l'être, à ce nom qui reconstitue la fratrie, la « famille humaine ». Certains mots séparent les hommes, d'autres les unissent. A la surface de cette eau-là se mire l'inconnu qui guide aimablement Manuel. Dila, et non Léa, plongeant dans la rivière de son imaginaire, une rivière pourtant bien réelle devant elle qui la conduit vers l'océan qui englobe le monde, dira le nom, liera les lieux, accomplira la quête de l'unité pour sa famille, « son temple » (p.56). Une nouvelle mise en abîme éclaire l'œuvre. L'eau accompagne poétiquement ce jeu troublant de miroirs : Dila renoue avec la terre et le nom ancestraux, elle renoue avec le passé, remonte aux sources du temps, franchit tous les espaces ; le roman prend fin quand le nom est trouvé, quand il y a réconciliation (n'oublions pas que le grand-père a été chassé par ses propres frères), quand le roman a rassemblé toutes les paroles de chaque membre enfin apaisé de la « famille humaine », quand la fracture épistémologique s'est résorbée. De fait, le roman commence dans une bibliothèque où Léa, la lectrice qui veut renouer les liens, vient trouver Manuel, l'homme des livres, solitaire à ce moment du texte. Le roman se clôt quand la famille

a retrouvé son nom, quand les êtres se sont réconciliés, quand toutes les pensées des amis, des frères, ont été réunies au cœur du recueil. Le lecteur peut suivre le fil du texte, l'encre coule d'histoire en histoire, librement, il peut lire comme l'on regarde « l'eau sauter de rocher en rocher » (p.62 et p.124). Il se trouve dès lors dans la même position que Dila :

« A partir de quelques agencements la nature donne à contempler la totalité du monde, permet de percevoir à partir de l'eau et de la roche, des arbres et des sons, la vie dans sa plénitude » (p.124)

Or, cette description de la nature participe de la définition de l'œuvre, puisque le roman inscrit en lui « la vie dans sa plénitude ». La faille inscrite au cœur des mots (du nom de famille, des propos qui se juxtaposent) n'existe plus puisque la famille humaine est rassemblée, le monde vivant, vibrant autour d'elle peut être contemplé, dans l'espace du roman.

Florence Rouillon