

**Un récit épique des temps nouveaux**  
***La Voleuse de fruits ou Aller simple à l'intérieur du pays* de Peter Handke<sup>1</sup>**

« Mais peut-être que la chevalerie et les enchantements doivent emprunter de nos jours d'autres voies que celles des anciens. »

Cervantès, *Don Quichotte*

Exergue de Peter Handke à *La Perte de l'image*

« [Chardin] ses fruits ne pensent plus au repas, ils sont épars sur des tables de cuisine et se soucient peu d'être mangés avec élégance. Chez Cézanne, ils perdent tout caractère comestible, tant ils ont pris réalité de choses, tant leur présence têtue les rend indestructibles.

[...]

Et de ces choses, il fait ses « saints » ; il les force, il les force à être belles, à signifier l'univers, tout le bonheur et toute la magnificence du monde. »

Rilke, *Lettres sur Cézanne*, 8 et 9 octobre 1907

« [...] ce quelque chose d'immense dont personne ne peut venir à bout. »

Rilke, *ibid.*

Avec *La Voleuse de fruits. Aller simple à l'intérieur du pays*, on se remet en route, on repart sur les chemins de Peter Handke qui sont des chemins d'amour et de hasards, d'errements et d'apprentissages.

Chaque livre désormais rejoint le Grand Livre de Handke qu'ainsi j'appelle car l'œuvre est un univers en expansion, une mythologie des temps nouveaux, une épopée humaine qui va s'élaborant depuis plus d'un demi-siècle, au fil d'une soixantaine d'ouvrages de formes multiples : il s'ouvre sans fin aux yeux, aux pas, aux émerveillements du lecteur qui consent – et *s'aventure*.

Grand Livre : car seule la littérature, c'est-à-dire l'écriture lorsqu'elle donne à la moindre chose ses lettres de noblesse, aux images le dernier mot, à la phrase le juste compte de ses pieds et de ses respirations, seule la littérature peut offrir la chance de ces parcours initiatiques. Où les hiers-en-chemin<sup>2</sup> sont promesse non pas de demains mais, à chaque instant, promesse d'éternité.

## **L'art du vol en littérature**

La littérature ne triche pas. D'emblée elle se déclare histoire, ou illusion, ou « songe d'un jour d'été » (p.13). La littérature se déclare littérature, rappelant par référence ici à Shakespeare, plus loin à Héraclite, Goethe, Cézanne, à *Pickpocket* le film de Robert Bresson, au chevalier errant de Wolfram von Eschenbach lui-même réécrivant Perceval de Chrétien de Troyes, à la ballade de Johnny Cash *Further on up the road*, ou encore à James Stewart dans *Winchester '73* d'Anthony Mann, rappelant donc que l'art vient de l'art et va à l'art.

---

1 Peter Handke, *La Voleuse de fruits. Aller simple à l'intérieur du pays*, traduit de l'allemand par Pierre Deshusses, relu par l'auteur, Gallimard, 2020. Titre original : *Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere*, 2017. Désormais, la pagination des citations référant à cet ouvrage apparaît dans le texte.

2 Peter Handke, *Hier en chemin. Carnets, Novembre 1987-Juillet 1990*, traduit de l'allemand par Olivier Le Lay, Verdier, coll. « Der Doppelgänger », 2011. Titre original : *Gestern unterwegs. Aufzeichnungen, November 1987 bis Juli 1990*, 2005.

La littérature n'a pas peur des mots, et les mots n'ont pas peur d'être mots, fluctuants, détonnants et consonnants, telle la gamme verbale : voler chaparder chiper détourner subtiliser faire disparaître récolter, qui fait du vol de la voleuse de fruits un geste *fugué*. Une forme rythmique du mouvement.

Et voici que ce geste qui n'est pas « caractérisé », comme dit d'un délit ou d'un crime le code pénal, échappe par suite aux critères judiciaires. Bien plus, il s'affiche geste de fugueuse experte qui sait « renifler » dans le fruit du larcin « le parfum d'aventure » (p. 134) ; plus encore, il relève d'un « “art” de voler » qui tire du vocable toutes ses significations ailées : ailes d'oiseaux, abeilles, avion, anges, ailes du sommeil et du rêve, bref désir d'images et d'espaces.

Au-delà de son art du vol, c'est le désir d'élévation de la voleuse-chevalier en Terre Merveille ; c'est-à-dire, avec sa « capacité à intercéder et intervenir », le désir de donner. Absolu. L'affirmation, à la fin du récit : « Donner ce que j'ai à donner » (p. 350) fait écho à la prophétie émise au début : « Tu feras voir ta lumière à ceux pour qui c'est nécessaire » (p. 136).

Dès les premières lignes de *La Voleuse de fruits*, avec le vent « pénétrant doucement en illusion d'Atlantique dans la baie de Personne » (p.11), nous nous trouvons de plain-pied au sein du monde de l'écrivain. Nous sommes dans *Mon année dans la baie de Personne* (1997)<sup>3</sup>, opus majeur de Handke en forme de méditation bio et auto-biographique : opus qui, sous les espèces d'un conte homérique des temps modernes, fait le récit d'un sujet de la narration qui n'est plus personnage principal plein de soi et de qualificatifs, mais qui, considérant la vacuité et les incertitudes dont il est constitué, découvre au contraire la chance d'être un anonyme indifférencié sujet à métamorphoses.

Habitant le no man's land de la banlieue parisienne – « un pays de personne », « arrière-pays de la grande capitale »<sup>4</sup> –, il réinvente une odyssée de maintenant – odyssée du narrateur échoué dans la baie donnant « sur la mer de la capitale »<sup>5</sup> qui s'auto-nomme Personne à l'instar d'Ulysse-Outis, figure par excellence du navigateur polymorphe du temps et de l'espace.

Or, *Mon année dans la baie de Personne* s'ouvre sur le vœu d'opérer un « élargissement » : de soi et de la région en accompagnant le voyage d'autrui - « Ce sera l'histoire de ma région, et celle de mes amis lointains. Pour autant, je ne suis certain ni que ce soit ma région, ni que ces voyageurs soient mes amis »<sup>6</sup> – ce qui présage singulièrement l'écriture de *La Voleuse de fruits*. Car « élargissement » qui signifie prendre du champ mais aussi libérer d'une prison, porte le rêve de dépossession et de non-appartenance. Il ouvre à l'hospitalité, à l'accueil sans réserve. Le récit du cheminement de la jeune femme à travers la géographie, la géologie, l'histoire et les villages de Picardie, est composé comme un trajet initiatique ; il donne à lire en « trois journées » – la journée est à la fois la mesure de la traversée cosmique du soleil dans le ciel, de la durée de la marche du voyageur sur la terre, du déroulé des heures des travaux humains, de la durée littéraire de l'événement narratif – en trois journées voilà ce dont le narrateur a rêvé dans la baie de Personne : « un livre [écrit] en plein air, de la première à la dernière ligne, pas seulement dans un jardin, non, loin à l'extérieur, dans la steppe » (p. 63).

D'un livre à l'autre, on est passé de l'Odyssée de la banlieue à l'Odyssée de la province. *La Voleuse de fruits* est un récit Sans Domicile Fixe, un récit SDF (« Ne pas avoir de domicile fixe ne pouvait-il pas constituer un idéal ? » p. 100). Récit d'une quête, exigence de se dépouiller.

C'est une expérience du dehors qui *expose*, tels des pèlerins mendiants hospitaliers, le narrateur et la voleuse de fruits. Comme le narrateur de Marguerite Duras fabulant le périple de la mendicante – « Elle marcherait et la phrase avec elle » (*Le Vice-consul*)<sup>7</sup> – le récit de Peter Handke va son énergie : « C'était ainsi. Ça aura été ainsi. C'est ainsi que va le récit » (p. 149). Il avance

---

3 Peter Handke, *Mon année dans la Baie de Personne. Un conte des temps nouveaux*, traduit de l'allemand par Claude-Eusèbe Porcell, Gallimard, 1997. Titre original : *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*, 1994.

4 *Ibid.*, p. 43.

5 *Ibid.*, p. 44.

6 *Ibid.*, p. 21.

7 Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, Gallimard, 1966.

sans impératif téléologique, à sa façon fictionnante, la triple répétition « ainsi » (*sic*) pointant ce qui consent, concède, cède à *phrazo* le souffle, et à l'élan des enjambées de vocable en vocable.

Il y va de la puissance d'un lâcher prise – chez Handke, lâcher prise n'est pas une perte mais une force énergétique douce – par quoi les événements de l'histoire et les événements de l'écriture vont l'amble : « Tu vas incarner la puissance, celle qui est toute différente. Tu vas – tu vas – tu vas – – – » (p. 136). Exemple ici, la syntaxe dessine une double avancée, deux allers progressant de concert : le futur immédiat qui marque l'imminence de l'acte ; le présent réitéré qui marque le pas d'une allure égale. Pour l'un, le verbe, abstrait, fait fonction d'auxiliaire ; pour l'autre, le verbe, métronome, prend sa pleine valeur sémantique, mouvement et direction que tracent les tirets.

Combien de fois suit-on, lectrice lecteur, le mot à mot du narrateur qui tire à la ligne la succession des verbes, faisant jouer dans ces voisinages le chatoiement des tonalités – couleurs, sonorités, thèmes, motifs ? Ainsi de l'appel vers l'intérieur du pays : « il y avait là-bas quelque chose de particulier à faire, à effectuer, à aller chercher, à se procurer » ; ainsi des rythmes : « Chercher, s'arrêter, appeler, courir, scruter les forêts » (p. 119) ; ainsi de la quête qui se dessine : « bien que ce fût différent de la propriété, il fallait l'obtenir, et aussi l'acquérir, le conquérir, l'enceindre » (p. 27)<sup>8</sup>.

Avec ces caravanes verbales, le tremblement du sens n'a d'égal que le mystère sacré de l'ailleurs surgi avec le verbe ultime « enceindre ». La retombée de la voix qui s'amuït, murmure sur le e muet, nuance la signification : par quoi « enceindre » n'est pas seulement entourer d'une enceinte, mais aussi mettre au secret, sacraliser et ritualiser par la séparation.

« Aller simple à l'intérieur du pays » : le sous-titre du roman souligne l'irréversibilité du voyage initiatique. On n'en reviendra pas, pas le même, pas au même. Pour toujours on deviendra « des faiseurs de détours » avec le besoin irrépressible d'« Être à l'étranger, être un étranger » (p. 385-386).

Aller simple pas-si-simple. Car si le récit tient dans le même embrassement la pousse minuscule du vivant, la cueille de la plante sauvage et le tournement des astres, cette présence de la nature devient bientôt, par la grâce des mots tendus comme l'arc et la lyre, l'emblème des versatiles moments des forces de l'âme.

Le récit du voyage pédestre quittant la voie toute tracée de la départementale – bien que cette départementale soit dans d'autres textes chère au personnage : « Ah vieille route : jamais il ne m'est arrivé avec toi quelque chose de mal. [...] de nouveau la paix, ici, au bord de la vieille route »,<sup>9</sup> – explore des chemins de traverse, se détourne et s'égare à la recherche des impondérables, des imprévisibles, des invisibles, des inatteignables<sup>10</sup>, des improbables. De la réalité rêvée qui est le véritable réel, et qui dote les voyageurs d'un corps augmenté – de songes signes images mirages voyances. Un corps capable d'épique.

« Ne néglige la voix d'aucun arbre, d'aucune eau. Entre où tu as envie et accorde-toi le soleil. Oublie la famille, donne des forces aux inconnus, penche-toi sur les détails, pars où il n'y a personne, fous-toi du drame du destin, dédaigne le malheur, apaise le conflit de ton rire. Mets-toi dans tes couleurs, sois dans ton droit, et que le bruit des feuilles devienne doux. Passe par les villages, je te suis ».

Telle est l'injonction que prononce Nova à l'ouverture de *Par les villages*, poème dramatique que Peter Handke publie en 1981<sup>11</sup>. Cette invitation au voyage, d'une poésie grave, singulière, exige de *se rendre* à la vie, c'est-à-dire à l'histoire (*historia*) qui est la recherche,

---

8 *Ibid.*, p. 27. Le texte en allemand : « Und trotzdem war es, von Fall zu Fall, wengleich verschieden vom Besitz, zu ersitzen, und ebenso zu erstein, zu ergehen, zu umzirkeln », avec le verbe « umzirkeln » = encercler, porte une désignation plus technique que « enceindre ».

9 Peter Handke, *Les innocents, moi et l'inconnue au bord de la route départementale. Un spectacle en quatre saisons*, traduit de l'allemand par l'auteur, 2019. Titre original : *Die Unschuldigen, Ich und die Unbekannte am Rand der Landstrasse*, 2015, p. 15-16.

10 *Ibid.*, p. 63.

11 Peter Handke, *Par les Villages. Poème dramatique*, traduit de l'allemand par Georges Arthur Goldschmidt, Gallimard, 1983. Titre original : *Über die Dörfer. Dramatisches Gedicht*, 1981.

l'enquête, la relation sans quoi point de vie. Se rendre à tous les sens du mot : reddition des préventions, des hiérarchies afin d'offrir une entière disponibilité – à ce qui survient. Inconnu.

Se rendre : mouvement perpétuel, inarrêtable.

Se rendre : sans arrière-pensée, « à feu pensant à merveille », dit Héraclite.

L'ouverture de *Par les villages* semble ainsi, rétrospectivement, annoncer *La Voleuse de fruits* dont le récit met en œuvre les gestes célébrés dans la langue Nova. Il met en œuvre *la geste* « chevaleresque » (p. 110) du narrateur et de son personnage dont il est à la fois le tuteur et l'apprenti : « Passe par les villages, je te suis. »<sup>12</sup>

C'est la plus belle histoire de changements de regard, de découvertes naturelles et spirituelles, de passage et de passation.

### Entrer dans le rythme de l'épique

« Ki petit semme petit quelt,  
Et qui auques requeillir velt,  
En tel liu sa semence espanse  
Que Diex a cent doubles li rande ;  
Car en terre qui riens ne valt,  
Bone semence seche et faut  
Crestiens semme et fait semence  
D'un romans que il encomence,  
Et si le seme en si bon leu  
Qu'il ne puet [estre] sanz grant preu  
Qu'il le fait por le plus preudome  
Qui soit en l'empire de Rome. »

C'est avec l'image des semailles et la cadence sautillante de l'octosyllabe frappée par les assonances, que commence le prologue de Chrétien de Troyes au *Roman de Perceval ou Le Conte du Graal*<sup>13</sup>. La puissance de cette ouverture est remarquable : par-delà la dédicace de circonstance à Philippe d'Alsace, comte de Flandre, commanditaire et inspirateur de l'ouvrage, le poète opère une entrée en matière – la matière arthurienne des contes de Bretagne – qui est indissociable d'une entrée en rythme. Et qui met ainsi en exergue le travail d'une forme rythmique dans la langue romane – langue vernaculaire, en l'occurrence champenoise – rompant avec la tradition latine lettrée.

S'affirment dans le même temps la naissance d'une langue et la naissance d'un genre : le roman et l'épique. Ensemble.

La métaphore de la semence à répandre à bon escient, mise en terre et mise en texte, et de la récolte escomptée, apparente le rythme poétique au rythme de la marche des saisons, inscrivant le mouvement narratif dans le mouvement cosmique – le magnifiant d'autant. L'œuvre de la littérature et l'œuvre de la nature vont du même pas.

Semblable au rhapsode antique, Chrétien se présente comme celui qui compose et rime, s'efforçant

« Par le comandemant le conte  
A rimoier le meillor conte » (v. 63-64) ;

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>13</sup> Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal*, publié d'après le manuscrit fr.12576 de la Bibliothèque Nationale par William Roach, Genève, Librairie Droz et Paris, Librairie Minard, 1959, v. 1-12 (*incipit*).

car même si le dédicataire lui donne l'argument (le sujet) :

« Ce est li CONTES DEL GRAAL,  
Dont li quens li bailla le livre.  
Oez coment il s'en delivre. » (v. 66-68),

c'est le poète qui donne corps et vie à l'histoire.

A l'aube du Moyen-Âge et du roman langue nouvelle, Chrétien fait profession de foi : foi en le faire poétique.

Au moment de suivre le narrateur de Peter Handke sur les nouveaux chemins d'enchantement tracés par la voleuse de fruits, on n'oubliera pas cette règle : *l'épique, c'est trouver le rythme*. Ni les processus singuliers qui en découlent pour le récit. À savoir : la recherche d'une composition qui règle analogies et différences, et leur périodicité ; la présence manifeste du narrateur qui intervient ; la mise en jeu du jeu entre le narrateur et les événements qu'il relate, ce qui donne au roman une liberté de fabulation sans pareil ; l'harmonique des correspondances lesquelles, dépassant la dimension humaine, font accéder au merveilleux.

*La Voleuse de fruits* présente un commencement fugué selon une attaque en deux temps. D'abord, sur une centaine de pages, c'est l'histoire du narrateur qui part à la recherche de l'histoire de la voleuse de fruits :

« Cette histoire a commencé par une de ces journées de mi-été où en marchant pieds nus dans l'herbe pour la première fois de l'année on est piqué par une abeille. C'est toujours du moins ce qui m'est arrivé. » (incipit p. 11)

Puis vient l'histoire suivie de la voleuse de fruits dans son expédition solitaire pas-si-solitaire en Picardie ; histoire d'« Alexia ou Aleksija, [qui] s'appelait en fait autrement » (p. 108) dont le récit débute à la fois comme un roman d'aventure, une enquête policière, un récit de rêve :

« Au moment où se passe son histoire, la voleuse de fruits venait juste de rentrer d'un voyage de plusieurs mois. Elle n'était guère restée plus d'un jour et une nuit dans son quartier à Paris près de la porte d'Orléans et déjà elle s'était remise en route, poussée hors de chez elle non seulement par le désir de retrouver sa mère disparue peu avant son retour du Grand Nord russe, mais aussi par une peur très nette en rêve, plus ou moins diffuse au réveil et de ce fait peut-être plus grande encore, une peur pour elle-même. » (p. 106)

Or ce prologue au cours duquel le narrateur retrouve, dans la rémanence des images, le passage des figures de rencontres ou les présages des micro-récits, la piste de la voyageuse ainsi que la marche de son récit, ce prologue raconte l'acheminement vers le rythme épique et l'entrée en merveille.

Il fait un conte sur tous les tons, avec une époustouflante fabuleuse liberté – mêlant les genres, les styles, les langues, ludique et poignant, interrogateur, exclamatif, dubitatif, enthousiasmé, jetant sur toutes choses un regard « kaléidoscopique » (p. 282) formé de « détails qui se cernent et s'imbriquent ». Le mot évoque, avec la féerie d'une géométrie de couleurs, la composition mobile dont le perpétuel déplacement est lié ici à la cadence de la marche : « avancée kaléidoscopique. Kaléidoscope des trajets intermédiaires et du temps intermédiaire. [...] Ah, marche kaléidoscopique. » (p. 282). La synesthésie que comporte ce mouvement de pied en cap – bon pied bon œil, dit le proverbe – souligne la parfaite réceptivité des voyageurs, ainsi que la saisie au vol qui n'est pas seulement des fruits mais aussi des sensations formes couleurs, détachées de leurs contours connaissables.

Ce regard aux capacités démultipliées par l'allure du pas, c'est aussi celui dont le texte dote le lecteur – ressources infinies que déploie le jeu poétique en un spectre d'images : « le regard

inné », « le regard-éventail », « le regard-bordure », « le regard-bourrasque », « Et avant tout, le regard-plume. Et l'âme emplumée ! Le regard pour tout ce qui, jusqu'à ce moment, « n'a pas volé », ainsi parle L'INCONNUE de la pièce de Handke *Les innocents, moi et l'inconnue au bord de la route départementale*<sup>14</sup>. Pareillement, l'intensité et du regard et des mots fait venir dans *La Voleuse de fruits* les choses à l'existence. Donne lieu. Elle fait surgir *l'espace d'un instant* – espace-surprise où naissent des « fruits » improbables : choses songes sons images. Il ne se passe rien et tout a lieu : a lieux-dits. Tout arrive sur les flux des phrases du récit, et dans une langue toponymique à la beauté absconse.

C'est sur le pied de départ que s'ouvre *La Voleuse de fruits*. L'histoire commence avec la piquêre : « grâce à la piquêre ». (p. 106)

Être piqué voue le narrateur à l'épique.

Car il y a de bonnes piquêres – les abeilles, les orties, les rimes, les pointes – qui ne font pas mourir mais courir les chemins, au contraire ; elles fouettent le sang ; médicinales curatives, elles protègent de l'arthrose, de la sclérose, de l'immobilisme, elles inoculent un désir de fusion avec la nature, le désir de s'« enfoncer dans le pays ». De passer outre.

Avec Peter Handke, on n'oublie pas que la page et le pays ont même racine : *pagus* c'est la borne fichée en terre pour marquer le territoire ; et *pagina* a commencé à être, selon Pline, un terme d'agriculture qui désignait une treille, avant de prendre le sens figuré de « colonne d'écriture » et de « page » (Ernout/Meillet).

Le narrateur part donc à la recherche du « Livre de vie » lequel prend ici son plein sens, de découvertes sur les routes de la terre et de l'écriture. Il part « à l'unisson avec [s]on éternel troubadour Wolfram von Eschenbach » (p. 34) et sur les traces arabesques de la voleuse de fruits. Le troubadour, c'est celui qui sait *trobar*, le trouveur de rythmes et de rimes.

Désormais, c'est l'histoire qui conduit l'attelage de la narration.

Par suite, point de récit unilatéral, unidirectionnel ou autoritaire. Le pas de la narration boîte. Le pas de la narration doit boîter pour pouvoir emboîter le pas à l'histoire de la voleuse de fruits et à tant d'autres histoires, antiques et contemporaines qui ne cessent de faire fourcher le chemin et la langue.

Ainsi, la toponymie devient poésie sonore dont les vibrations se répandent en toutes directions et font voyager plus loin que l'histoire. Plus loin que loin. Il suffit que « *Transilien* » rime avec « *Transsibérien* » (p. 124) pour que le train du récit sorte des rails et s'envole, ou que le cours de la Seine et l'Oise s'approche brusquement des fleuves de Sibérie, ou encore que du haut du clocher de Courdimanche la voix lance à s'y méprendre comme « l'appel d'un muezzin ». (p. 116)

« Courdimanche Courdimanche » (p. 168), le nom de la bourgade ne cesse de courir à travers le texte, de le ponctuer de son mètre tantôt pair tantôt impair : « butte de Courdimanche », « église de Courdimanche », « la nuit de Courdimanche », « le Jonas de Courdimanche » (p. 176-179), « Courdimanchois de Courdimanche » – toponyme bifide comme tant d'autres, qui incite à double lecture, la savante donnant raison étymologique traduit « le siège de la curie » ou « le siège du seigneur », la naïve, rêveuse poétique, célébrant « la cour du dimanche » « la cour dominicale ». Et lorsque les sonorités les plus étranges passent en chapelet : « Osny, Boissy-l'Aillerie, Mongeroult, Ableiges, Us » (p. 212), ces noms de villages ici-bas semblent venir de la carte du ciel à des années-lumière, au même titre que les constellations de La Grande Ourse et Cassiopée (p. 177).

Ainsi se déploie ce qu'on appelait autrefois à l'école la géographie humaine, toute-bruissante de sonorités habitables donnant mesure et forme grâce à « des noms et des noms qui se mettaient à vibrer devant eux dans ce vaste pays, qui le rythmaient et eux deux avec. » (p. 279) Plus profondément, ce sont les forces telluriques qui impriment rythmes car la toponymie ne fait que désigner les mouvements de leur formation : Lavillette, Marquemon, le ruisseau « La Couleuvre », Chaumont..., bref, tout un « monde vallonné avec des alternances de creux et [de]

---

14 Peter Handke, *Les innocents, moi et l'inconnue au bord de la route départementale*, op.cit., p. 104.

bosses », « La terre s'était ondulée au fil des années en un rythme qui n'était pas seulement perceptible au regard mais qui, quand on marchait, flânait, se promenait, s'inscrivait aussi sous les semelles, dans les genoux et remontait jusque dans les épaules. [...] la terre diffusait maintenant des rythmes » (p. 29).

Image généreuse : entre terre et ciel, le corps de celle ou de celui qui marche et consent à sa porosité, devient un *medium*. Par la grâce du cheminement, il entre dans le rythme de la grande nature, la planétaire. Traversant et traversé par les champs magnétiques, les champs acoustiques, les champs lumineux. C'est ainsi que Peter Handke réinvente le pas épique de l'écriture :

« C'étaient des pas épiques. Et cela signifiait : des pas qui intégraient. Je ne marchais pas seul sous le ciel. Mais avec qui ? Avec quoi ? Avec ! J'étais libre, j'étais dans mon droit. » (p. 45)

Le choix du verbe « intégrer » est décisif : il signifie l'assemblage des dissemblables, la coordination d'éléments différents. Et aussi *recréer*. La construction absolue souligne la dynamique, insistant sur le comment plutôt que le qui ou quoi. Le trajet, non le but.

Le dispositif dès lors est celui du mobile où se côtoient les inverses – la voleuse de fruits n'est-elle pas un « Hamlet féminin » (p. 186) ? – et le sens se retourne – la narration comme « domiciliée dans l'inexplicable » (p. 139). Par l'activation des homophones, assonances et synonymes, la voix narrative joue de la controverse pour frayer, dans les interstices de la langue, du tiers sens, des significations intermédiaires, une voix sauvage, non polie non policée qui fait trembler les certitudes. Et qu'on n'objecte pas que nous sommes en traduction : il est mentionné en couverture que le texte a été « relu par l'auteur ». En fait, il a été par endroits récrit et sensiblement modifié par rapport au texte allemand. « En passant, de la main gauche » (p. 156), comme sa voleuse de fruits, Peter Handke, qui se traduit aussi lui-même (*Les Innocents...*) et qui écrit en français (*Les beaux jours d'Aranjuez*), a accueilli *La Voleuse de fruits*.

Voilà donc que les mots disent tout haut et non sans humour, ce qu'ils parlent en secret : « parler très fort, fort comme certaines personnes au téléphone ? non, fort autrement, parlant à lui-même » (p. 303) ;

voilà que l'équivalent n'équivaut plus : « Incompréhensible déjà depuis la nuit des temps ? Oui. Sans aucun sens ? Insensée ? Non. » (p. 303) ;

voilà qu'un rêve est bien plus qu'un rêve et qu'il fait passer à l'étranger : « Que m'importe un rêve ? Que nous veut une telle rêveuse ? – Un tel rêve : il *t'importe*. Une telle rêveuse : elle veut aller vers vous. » (p. 183, je souligne) ;

voilà qu'il faut au récit épique une folie des grandeurs y compris minuscules : « Pauvre fou à toujours tout suivre du regard. Ou suivre du regard comme une source homérique ? » (p. 122)

Il n'y a pas de dernier mot, pas de dernier acte. Le récit balance, tout balance, l'image même de la balançoire est convoquée – comme elle l'était déjà à l'entrée des *Beaux jours d'Aranjuez*, où ce mouvement est sans fin pour LA FEMME « catapultée dans l'univers comme reine d'une destination inconnue »<sup>15</sup> : « moi enfant transformée en reine, dure toujours »<sup>16</sup>. C'est dans cette ambivalence que, paradoxalement, le sens du texte de Handke *bat son plein*. Plénitude du battement qui n'exclut rien. Ni le littéral ni le figuré ; ni les retournements ni les cillements ni le vide. Ni la syllabe ni l'esprit.

Ainsi va *La Voleuse de fruits*.

Advient un embrassement des mystères sacrés de l'existence qui donne au texte sa respiration et fait du voyage une quête spirituelle.

Le coin de campagne où s'aventure Alexia la transporte aussi bien dans les espaces « d'Afrique ou d'Amazonie », steppe, savane, « jungle au sein de l'Europe » (p. 264) par l'appel

---

15 Peter Handke, *Les beaux jours d'Aranjuez. Un dialogue d'été*, version originale française de l'auteur, Paris, Le Bruit du temps, Berlin, Suhrkamp, 2012, p. 22.

16 *Ibid.*, p. 21.

seul des vocables qui chevauchent librement les incommensurables. Si bien que, « arrach[ant] un brin d'herbe, elle risqua d'arracher du même coup la savane entière » (p. 351).

Jouant le jeu, le vrai le ludique – « le jeu sans gagnants » (p. 375) – le récit montre comme, dès qu'on donne l'initiative aux mots (Mallarmé), les significations prennent la tangente, se gauchissent, et font l'éloge du courbe, à l'image de la courbure que dessine la terre à l'horizon de la marche : la voleuse de fruits « sentait une familiarité avec ce qui était courbe. Elle devinait cette part secrète à laquelle elle aspirait tant dans les éléments courbes, une aiguille courbe, un crayon courbe, un ongle courbe. Ces choses tiendraient d'autant mieux. » (p. 131)

De l'infiniment petit à l'infiniment grand et *récioproquement*, il s'opère sinon une communion du moins comme-une-union en des points où la narration atteint au sublime – stase et extase. Ainsi de l'absolue merveille du regard des étoiles qui n'arrive qu'aux chevaliers errants et aux voleuses de fruits :

« [...] les étoiles baissèrent les yeux, elles baissèrent pendant un moment les yeux sur elle. Et quels regards amicaux.

Elle ferma les yeux. Elle n'attendait plus rien et pas seulement à cause de la nuit profonde. Cet échange de regards, ce regard venu du ciel étoilé tout entier, lui avait suffi, et après cette longue et toujours pesante journée, un apaisement était entré dans son cœur – oui, cœur. » (p. 177)

De l'infiniment grand à l'infiniment petit, Peter Handke invente l'épique des XXème-XXIème siècles, au temps de « la Route du Blues », de « l'arc-en-ciel électrique » des juke-box (p. 296), du baby-foot et des autoroutes, des avions qui battent des ailes comme un aigle en Sibérie (p. 337). Dans l'épique des temps nouveaux comme des anciens, ceux du *Chevalier de la charrette* ou de *Perceval*, rien d'impossible, tout peut arriver. Tout est dans tout, et cependant pas une traversée de fleuve qui soit la même. Plus on s'enfonce à l'intérieur du pays et plus on est dé-payé. Élargi.

On se promène à travers les climats et toutes les saisons, dans les siècles d'Histoire et de littératures, n'oubliant pas que la Picardie est terre ancestrale de poésie, où furent écrits la *Chanson de geste de Gormont et Isembart*, les romans arthuriens de Girard d'Amiens ou *Le Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival, fableaux, rondeaux, pastourelles, poésie courtoise, et qu'en l'Abbaye de Saint-Riquier fut Nithard qui traduisit du germanique *Les Serments de Strasbourg*, premier texte écrit en langue franque.

N'oubliant pas davantage, « de la même façon », « les histoires racontées [...] par Miguel de Cervantes Saavedra en passant par Léon Tolstoï et, pourquoi pas, par Raymond Chandler et Georges Simenon ». (p. 294)

Pour cette réalité-augmentée de ses effets fabuleux, c'est-à-dire une réalité qui n'est pleinement vécue que pour autant qu'elle a une histoire, qu'elle est rapportée-interprétée par le narrateur, Peter Handke trouve un magnifique emblème : c'est la danse de « deux papillons balkaniques » dont le couple fait triade, débordant tout calcul et tout savoir.

Insistons. Ce n'est pas un leurre, pas une tromperie, c'est un supplément : deux, ils font trois. La danse est si dansante si donnante qu'elle abonde : savoir + voir. Car savoir n'est pas voir. Voir, c'est savoir différemment.

« juste devant moi, à quelques centimètres de mes yeux, tous les deux se croisaient et s'entrecroisaient, impossibles à démêler vrai trio qu'il était certes possible de séparer un instant d'un revers de la main, pour qu'ils redeviennent deux, pour les désunir, les isoler, mais qui, l'instant d'après, virevoltaient de nouveau à trois dans les airs » (p. 23).

Belle image de la littérature que cette illusion en connaissance de cause, ce voir en puissance de la narration, cette revendication de la voyance qui annonce à l'entrée du roman la forme de son

rythme. Car la marche « papillonnante » aux mille détours de la voleuse de fruits requiert du narrateur un récit capable d'abondance.

Peter Handke choisit ici, pour ce faire, une prose en laisses, c'est-à-dire une prose en régime prosodique comme dans les chansons de geste où les vers sont regroupés en strophes. Le texte de *La Voleuse de fruits* présente ainsi un assemblage strophique de fragments-paragrapes aux dimensions aléatoires, séparés par des blancs. Ce ne sont ni des scènes ni des unités narratives, mais des ponctuations, arrêts-enjambements. Une respiration.

Coupes et découpages ouvrent un tiers espace entre Alexia et le narrateur, entre l'histoire et sa narration : c'est l'espace de jeu du fictionnement. Lequel ne peut être perceptible que si le temps de l'événement et le temps de l'écriture ne coïncident pas, s'ils sont en alternance – laissant défiler comme au cinéma les images par fondu au blanc ; laissant que les blancs intervallaires fassent, c'est selon, silence, syncope, voix blanche, ou qu'ils filtrent une « troisième voix », celle qui s'entend par-delà les langues, « comme se produisant en parallèle »,

« cette troisième voix transperçant les intonations d'objectivité et de disponibilité, une voix brusque, inarticulée, par-delà toutes les langues, un balbutiement, où l'on pouvait percevoir d'abord un rire sonore, puis des gémissements, des pleurs d'enfants, des pleurs impossibles à consoler, à jamais inconsolables. » (p. 304)

Le dispositif des laisses multiplie les *incipit* et *attacca* ainsi que les chutes qu'on appelle aussi pointes en fin de paragraphe où Handke se plaît à aiguiser les flèches de la parole métanarrative : « est-ce bien possible ? Oui. » (p. 157) « Une histoire d'aventure ? Qui sait. » (p. 140) ; « Cette fiancée était si belle. – Belle à se mettre à genoux ? » (p. 149) ; « Et pourquoi émanait-il de tout cela une sorte de réconfort ? A cause de la couleur ? Ce jaune inaltérable ? » (p. 336) ; « Tonnerre aimable, éclairs gentils : ça existait ? Ça existe. » (p. 290) ; « Ces histoires du père et de la mère, pourquoi ne s'arrêtent-elles jamais ? » « Le faudrait-il ? » (p. 338)

Le récit montre ainsi le fil de couture du texte – comment ne pas penser au cheveu d'or de Soredamor cousu dans la tunique du bien-aimé (*Cligès*)<sup>17</sup> ? Et le narrateur, par un tour fictionnel supplémentaire donne pleine conscience et jouissance des états réceptifs de la lecture, en mettant dans le discours du père d'Alexia l'expression : « Nous les cousus-de-fils-blancs », aussitôt soulignée : « (Exclamation dans le public : “ Vive les fils-blancs !”) » (p. 384), avec l'intelligence de l'humour<sup>18</sup>.

Affaire de crédibilité et de crédulité que la lecture. Et de leurs fluctuations. Tout récit ne tient que par ses fils blancs ! La plupart du temps dissimulés, Peter Handke les exhibe, en fait sa trame. Jusqu'à défier ses lecteurs d'entendre « le bruit du fil passant et glissant dans le chas de l'aiguille » (p. 309) – lisez : dans la courbe de l'aiguille, ou dans le blanc qui fait traverser d'une strophe à l'autre sans perdre le fil.

Suivre la voie des fils blancs et des papillons en couple balkanique, donne à la lecture l'intelligence de sa sensibilité exacerbée. « Un individu tout seul en train de se déployer » (p. 389) : tel est l'apprentissage selon Peter Handke.

La laisse, c'est aussi ce qui se dépose sur le sable, au rythme de la mer, traçant au gré du flux et reflux des marées, une ligne arabesque d'objets erratiques. D'un bord à l'autre des plages blanches, le texte de *La Voleuse de fruits* dépose les aléatoires objets ballottés par l'histoire, telle la laisse de mer – la laisse de mer qu'on appelle aussi le chemin de Dieu.

17 *Les romans de Chrétien de Troyes*, tome II *Cligès*, édités d'après la copie de Guiot (Bibliothèque nationale 794), publié par Alexandre Micha, Librairie Honoré Champion, 1991.

18 Peter Handke, *La Voleuse de fruits*, op.cit., p. 384. Dans ce passage, le texte allemand est sensiblement différent : « *Die Erbschuldigen. Die Bitterliebhaber. Wir Dienstbereiten, Dynastie von Dienstfertigen, Erbadel von Dienstbeflissenen. Wir Fadenscheinigen, Erbgrafen und Erbmarquisen “von Fadenscheinigen”. Wir Randerscheinungen “(Zwischenruf : “Es lebe der Fadenschein! Es leben die Randerscheinungen!”)*” *Wir Illegalen und Desperados. Die aber ein Gesetz haben. Und ein Gesetz haben heisst ein Geschick haben. Wir auf verlorenem Posten “(Zwischenruf : “Lang lebe der auf verlorenem Posten!”)* ». La métaphore travaille l'image de « l'usure jusqu'à la corde » (« *Fadenscheinigen* ») et non pas, comme en français, celle du « cousu de fil blanc ».

Ainsi va le récit et la lecture à sa suite, entre bonneteau (ce tour de passe-passe à trois cartes) et chemin de dieu. Et le voyage ne pourrait être plus beau.

## Les doigts de la critique

Dans cet insolite « aller à l'intérieur » du pays-texte, il est temps que la lecture critique s'interroge sur son propre parcours, et jette un regard par-dessus son épaule. Qu'ai-je donc fait pour arriver jusqu'ici, s'enquiert l'analyste qui depuis le début s'efforce, à tâtons, de régler son pas sur celui de la narration, déroutée d'abord par un écrit qui littéralement *vole en éclats*, débordée de tous côtés par les *formes de l'excès* : formes excessives et aussi mises en formes de l'excès.

« Chaque discours, écrit Novalis, met d'abord les pensées en mouvement, il est orienté de manière à ce qu'on place les doigts de nos pensées aux bons endroits en suivant l'ordre le plus simple »<sup>19</sup>

S'il s'agit bien avec Peter Handke et tout particulièrement avec *La Voleuse de fruits*, de trouver le doigté sur le clavier ou les cordes du texte, comme l'exige un instrument de musique, mais aussi d'avoir le tact, le toucher à la bonne distance, par contre il ne s'agit pas de discours – pas plus du narrateur que du critique.

La voix narrative rend compte de la geste de *La Voleuse de fruits*, elle épilogue, elle marmonne, elle tangué, elle pense tout haut c'est-à-dire en pesant et scandant les vocables, en se reprenant ; elle ne disserte ni ne discourt. Elle ne fait pas tribune, ne s'adresse pas à un « nous » ou un « vous » et pas davantage à un « toi » (il n'y a pas de familiarité racoleuse chez Handke), la voix touche au plus intime, à « moi ? », secret, *interior intimo meo*. Elle touche des yeux encore clos en « moi ? »

Car le phrasé de Handke pense de tous ses sens, qui sont plus de cinq, de la main droite et de la main gauche multipliant les « mains œuvrantes » (p. 382), du pied qui marche où infusent les images (p. 331), du creux du genou devenu « voyant », de tout le corps capable d'entendre, depuis les quatre coins de la terre et du temps, la mélodie des choses ignorées (p. 332).

Cependant, alors que la dissémination désarçonne la lecture, laquelle va « à sauts et gambades », comme le dit Montaigne de ses propres écrits, notant que « nous sommes tous de lopins et d'une contexture si informe et diverse, que chaque pièce, chaque moment fait son jeu »<sup>20</sup>, cependant le récit indique comment l'aborder : « Les événements dont parle l'histoire ici ne deviennent événements que par le narrateur. Les histoires qui se racontent toutes seules : rien à lire. » (p. 336)

C'est dire que pour lire, il faut se rendre au texte : à la textualité, la textilité, le tissage, la tessiture. Entrer dans le texte, épouser ses rythmes et ses risques de fluctuations – ce qu'aucun système de pensée ne saurait saisir sans les annihiler.

C'est dire que la critique n'est pas seule, qu'elle n'a pas la maîtrise du tout-sachant ni le monopole du point de vue (*theoria*). Elle est invitée à désarmer, à poser la boîte à outils, à *se laisser aller* à la lecture en tous sens. A s'en remettre au voyage des signes.

Ainsi, la critique avance dans les pas épiques du récit, *intègre* sa marche. Elle marche *avec* : « Mais avec qui ? Avec quoi ? Avec ! J'étais libre, j'étais dans mon droit. » (p. 45) Bref, c'est une *critique épique* qu'appelle *La Voleuse de fruits*. Qu'est-ce à dire ?

Une critique épique, c'est d'abord une disposition hospitalière. A l'hospitalité de l'écrivain répond (correspond) l'hospitalité de la critique – hospitalité qui exacerbe la disponibilité et la réceptivité de la lecture, et non moins ses tensions et dissensions internes. Tant il est vrai que

---

19 Novalis, *Fragments et études 1799-1800*, fr 52, 18 juin 1799 in : Novalis, *A la fin tout devient poésie*, traduit de l'allemand par Olivier Schefer, éditions Allia, 2020, p. 34.

20 Montaigne, *Les Essais* II : 1,337A.

l'étymologie *hospes hostis* désigne à la fois accueil et hostilité. La lecture, sensible aux césures, vertiges et acmé du texte, est le sismographe des mouvements d'écriture, motions et e-motions.

La critique épique, sûre de rien, instable sur la balançoire du récit qui prône ni une morale ni une esthétique, part en maraude dans les phrases, sa marche s'efforçant de noter les déplacements qui permettent de faire vibrer d'un vocable toutes les cordes ; conjuguant des méthodes (cheminements) qui fructifient par le contradictoire : marche d'arpenteur géomètre et marche kaléidoscopique ; étymologique et ludique ; empirique et figurée ; érudite et affective.

Exemplaire à cet égard, la chute de la brève laisse, alors que la voleuse de fruits vient de rencontrer le livreur de pizzas :

« Le regard du garçon était franc comme une blessure se montre franchement, la fixant comme sa confidente depuis l'éternité. Et puis encore une question : "Vous avez faim ?" Coupez. Scène suivante. » (p. 200)

La condensation narrative est saisissante, le mot « faim » n'en finit pas de résonner dans son homophone convoqué à la « fin » du paragraphe qui lui donne forme, tout en laissant au bord du blanc le lecteur sur sa faim quant à l'énigmatique regard. Et cependant que « Coupez », lapidaire impératif de régie, rappelle brusquement que l'événement de l'histoire advient par le narrateur – mais « Coupez » c'est aussi couper la faim (de pizza, de savoir, d'éternité) ; c'est aussi couper court, pudiquement ou avant tout sentimentalisme, à l'effusion entre lui et elle. Il n'est pas jusqu'à la comparaison qui ne prenne un sens double, « comme une blessure se montre franchement » devenant aussi emblématique des blessures du récit lequel ne se poursuit qu'au fil du tranchant narratif.

On mesure la puissance et l'efficacité de l'écriture de Peter Handke capable de déclencher avec des mots très simples le foudroiement absolu. C'est le rythme qui opère : dilatoire d'abord, il détache la dernière question « Vous avez faim ? » de la série des précédentes (sur l'orage qui vient...) ; précipité ensuite, il provoque une précipitation de mots : urgent-un mourant-une blessure-l'éternité, véritable chimie verbale dans laquelle « faim » touche, comme en passant – bouleversante légèreté – au mystère ontologique.

Il y a davantage. Le récit est une chambre d'échos où chaque morceau lu fait entrer en vibration beaucoup d'autres morceaux du texte, loin en amont ou en aval. En l'occurrence, il y a, primordiale, une page sur la faim (p. 58) qui pose d'entrée tout l'arc des significations – page d'une prégnante intensité, attentive aux sans-famille et laissés-pour-compte où le narrateur « voit » les invisibles :

« il émanait des visages de ces Jean-Jacques-Louis-sans-pays, tout proches de moi maintenant, quelque chose dont toute réalité avait été ôtée par le cinéma, la télévision et la photographie. Ce "quelque chose" s'appelait "la faim". [...] Mais comme elle devenait réelle ici, elle qui, à force d'être photographiée du tiers au sixième monde, avait été reléguée dans le non-monde. C'était la faim maintenant ! – pas dans un tiers-monde mais ici dans le premier. Les milliers et milliers d'hommes sur les trottoirs de Paris, avec leurs écriteaux en carton où on lisait « *J'ai faim !* », je ne pouvais plus les croire. Cette faim muette, là maintenant, était une réalité. [...] C'était la faim « faim », une faim sans limite vibrait là. Cet homme avait faim, et pas seulement depuis ce matin. Et était-il possible de l'aider ? Pour cet instant, oui. Que vive l'instant ! – Et il vit. » (p. 58)

Et voici que la lecture, après avoir monté la gamme lexicale, est arrêtée net, toute tourneboulée sur la pointe finale : où elle fait l'expérience de la fin maintenant, du battement cardiaque de la vie-à-l'instant, du battement de cil sur le mot et du télescopage des temps qui fait vivre au présent et voir au prétérit (« Et il vit »), donnant lieu à l'événement textuel c'est-à-dire à la réalité de l'histoire.

Ainsi va la lecture critique : le texte la porte à une activité sans cesse, elle fraye des voies, déplace les lignes, fait jouer les facettes de l'immense kaléidoscope qu'est le livre, cueille des

images ici et là mais ne s'approprie rien, se met en quête des réseaux souterrains où fructifie la lettre.

La critique épique est une jeune voleuse de fruits. Elle guette l'apparition des formes. Elle se tient à la naissance des formes, et à la re-naissance des langues, lesquelles croissent par leurs différences dans le récit de Handke – alphabet cyrillique et alphabet latin, marche inverse de la scripture arabe, signes diacritiques de la transcription du grec, survenue de l'étranger espagnol, slovène, français, russe...

La critique épique n'exerce aucun pouvoir. Elle est un potentiel, un ensemble de facultés qu'elle apprend à déployer par le texte (grâce à lui).

Elle respecte les indécidables de l'œuvre, ses zones d'ombre, ses nébuleuses. « Il faut quand même un espace nébuleux, aussi, dans l'analyse, une espèce d'imprécision qui fait partie d'une bonne critique », dit Peter Handke<sup>21</sup>.

Elle apprend à bifurquer, elle rallie, elle relie, elle témoigne de la vie métaphorique et inépuisable de l'œuvre. Elle apprend à écrire c'est-à-dire à peser ses mots et à transmettre. Car seule une écriture (critique) peut répondre de l'écriture (littéraire).

### Stases et extases du récit : le temps de la passemerveille

Il y a dans *La Voleuse de fruits* deux épisodes qui forment chacun un continuum malgré les synopes et qui constituent deux stases, à la manière des scènes prodigieuses que rencontrent sur leur chemin les chevaliers errants. Par deux fois Alexia fait halte et pénètre dans une zone énigmatique – espace hospitalier propice au rêve, qui ne tient que par le dit du narrateur et prend une tonalité de conte fantastique.

Tous deux touchent au mystère de vie et mort. Tous deux donnent cours à une *incroyable* félicité.

Dans le premier épisode (p. 168-188), la jeune femme entre dans une maison ouverte sur un rituel de veillée funèbre. S'ensuit le récit d'une nuit magique dans la maison du mort – lequel fut un père à « fille prodigue » (p. 175). Tout étonne tant l'événement diffère de l'attendu : deuil quasi festif ; accueil de l'étrangère en familière ; rite connu dans une langue inconnue d'elle ; rêve d'enfantement et de fusion maternelle au sein de la nuit mortuaire. Telle est la nuit de Courdimanche scellée par le regard des étoiles et par le don béni de l'écriture manuscrite dont les lettres enroulent leur mystère sous les paupières d'Alexia, « dans le présent, et de façon continue, d'un seul jet, une ligne après l'autre, devant, non, derrière ses yeux » (p. 178) – miracle de cette « caravane d'écriture » intérieure tel un viatique sans limite (p. 179).

La seconde stase est puissamment hypnotique (p. 291-317). La voleuse de fruits et son compagnon Valter trouvent refuge, lors d'un violent orage, dans un hôtel fantôme tenu par un fantomatique vieil aubergiste. Le lieu est décrit comme improbable, spectral, en sursis : construite à l'embranchement des routes, désaffectée mais prête à héberger, fermée par l'administration ouverte par l'empathie, l'ex-auberge doit être rasée. Quant à l'événement, il est *spéculation* – au sens littéral : il est vue à distance, comme on spéculé un astre à travers des lentilles, dans l'espace sidéral. « Si quelqu'un était arrivé devant cette maison, quelqu'un de perdu ou simplement un promeneur dans la nuit : ce qui lui était présenté derrière les fenêtres allumées lui aurait donné envie d'entrer » (p. 294).

C'est donc depuis un témoin improbable et extérieur que le récit se fait ; « Si notre voyageur nocturne s'était arrêté devant l'une des fenêtres du bas, il aurait vu [...]. Malgré le bruit de la circulation, le cliquet de la petite balle aurait été perceptible dehors [...] » (p. 295). Les scènes à

---

21 Peter Handke, Entretien « Les chemins du livre » avec Mireille Calle-Gruber, Jonathan Landgrebe, Katharina Loix, et Antoine Jaccottet in : Mireille Calle-Gruber, Ingrid Holtey, Patricia Oster-Stierle (éds), avec la collaboration d'Olivier Henry, *Peter Handke. Analyse du temps*, colloque de Cerisy, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Archives », 2018, p. 124.

l'intérieur de l'auberge sont des scènes volées, et ce vol, comme pour les fruits de la voleuse de fruits, leur donne un parfum d'aventure singulier.

Il en résulte un enchantement extrême : le rite partagé à trois, la danse du blues sur l'air du juke-box dont on n'entend pas la musique, la partie de baby-foot son coupé, tout reçoit l'attraction hypnotique des images d'un film muet ; et ne va pas sans la mélancolie des temps révolus.

*Desiderium* le désir, c'est ce qui est tenu à distance des *sidera* les astres. La nuitée à l'auberge prend une dimension cosmique et un goût d'éternité.

L'épisode est hors temporalité : c'est aussi une nuit de rédemption dans laquelle Alexia pénètre, chez Valter, l'idée du suicide, et le sauve : « Elle n'eut pas besoin de le deviner, qu'il était orphelin. Elle le savait : elle l'avait su au premier regard » (p. 300). Miracle de l'orphelin ré-enfanté.

Dans les moments interstitiels où arrivent ces deux nuits miraculeuses, sans bruit sans de grandes actions il advient merveille : entre rêve et réalité, une sorte de rêve éveillé (ou un éveil au rêve ?), un état subliminal et sublime, quelque chose comme « un somnambulisme en plein jour » (p. 123). Celui-là même qui saisit parfois la voleuse de fruits et que le narrateur décrit : « Non seulement elle ne savait pas qui elle était ni où elle était, mais elle avait en plus des yeux et des oreilles – pour tout et tout le monde ? Non bien sûr, mais pour certaines choses qui, à cette heure, ne se révélaient à personne d'autre dans la foule. » (p. 123)

Épique est cette capacité de pénétration du regard, de disponibilité aux prodiges que comporte la narration et qui n'est pas sans évoquer la scène de « la samblance » de Perceval – « samblance » qui signifie en ancien français à la fois « apparence » et « apparition ». C'est ainsi que Chrétien nomme l'extase où Perceval, devenu soudain « un chevalier / Qui sommeille sur son destrier » (v. 4226), est plongé, à la vue de trois gouttes de sang que laisse sur la neige une oie sauvage blessée par un chasseur. La beauté du passage tient aux emblèmes et aux correspondances énigmatiques que construisent symétrie, assonances, parallélisme des formulations :

« [Perceval] Si s'apoya desor sa lance  
Por esgarder cele samblance ;  
Que li sanz et la nois ensamble  
La fresche color li resamble  
Qui ert en la face s'amie,  
Si pense tant que il s'oblie,  
Qu'autresi estoit en son vis  
Li vermels sor le blanc assis  
Com ces trois gouttes de sanc furent,  
Qui sor le blanche noif parurent. » (v. 4197-4206)

Perceval « voit » sous les apparences, il rêve l'apparition des couleurs du visage de Blancheflor, vermeil sur blanc, dont le poème a fait du portrait blason, selon les règles de l'amour courtois :

« Et miex avenoit en son vis  
Li vermeus sor le blanc assis  
Que li sinoples sor l'argent » (v. 1823-1825)

Et toujours selon la formule courtoise, la vision de telle beauté est divine « passemerveille », un prodige. (v. 1827)

On saisit le potentiel que ces formes narratives peuvent avoir aujourd'hui : l'épique est le contraire du roman psychologique. Loin des explications d'auteur informées des catégories et des caractères répertoriés, la narration épique – qui procède par sons et images, et par leur flux rythmique – de Peter Handke raconte une réalité plus grande que la réalité. C'est *le récit de la réalité* : celui que fait la réalité lorsqu'on a « en plus » des yeux et des oreilles de voleuse de fruits, lesquels font la part de l'intuition, du sixième sens, du non-logique, de l'improbable.

Cette apparition de la réalité grâce aux mots qui charrient des images à tout va, Handke l'appelle « le réel de la réalité ». Racontant l'harmonie de la salle de réception de l'auberge, il convoque des figures de concorde et de co-vivance, non pour fixer un cadre à l'imaginaire mais au contraire pour libérer de l'imagerie convenue un imaginaire désormais apte à fluctuer selon l'infinité des accords possibles :

« [...] le pétilllement du feu depuis longtemps préparé dans la cheminée qui, de même, convenait bien pour cette soirée – un feu de cheminée en été ? et alors ? Et la table n'était pas en ébène ou en marbre, mais non plus en contreplaqué ou en plastique, dressée non pas avec de la porcelaine de Limoges et du cristal de..., mais pas non plus... ; tout ça comme dans de vieilles, très vieilles histoires. Cela voulait-il dire : à la différence de la vie quotidienne ? Non ! Dans la vie aussi, il y avait des moments comme ça, et ce n'est qu'ainsi que la vie devenait une histoire, le réel de la réalité ». (p. 294)

Et le narrateur de rappeler que la littérature a ses propres processus, transmis, repris, (volés ?) de siècle en siècle par des générations d'écrivains, chaque fois sous une forme différente, et que le « réel de la réalité » c'est aussi l'universel du récit individuel, le singulier en partage :

« [...] régulièrement précédé d'un épisode de misère ou presque de désespoir, par-delà l'orage et la tempête, le réel de la réalité se manifeste de la même façon dans les histoires racontées par Homère, Wolfram et Chrétien, par Miguel de Cervantès Saavedra en passant par Léon Tolstoï et, pourquoi pas, par Raymond Chandler et Georges Simenon ». (p. 294)

Le roman de Handke ne s'inscrit pas dans le « réalisme » lequel consiste à resservir aux lecteurs leurs représentations de la réalité. Il invite bien plutôt à croire davantage, à développer une croyance plus grande, croire l'incroyable, croire moins la chose racontée que la possibilité « qu'il arrive » – « Quelque chose ? Laquelle ? Peu importe laquelle. Ce qui comptait : cela pouvait arriver ». (p. 281)

Il invite le lecteur à croire en ses propres capacités de croire et de s'enthousiasmer, lesquelles sont infinies. Il engage à retrouver le droit (le devoir !) de rêver (on pense à Gregor Keuschmig, le personnage de *L'heure de la sensation vraie*<sup>22</sup> dont le rêve éclaire le regard du jour), le droit au revirement, au jeu comme à la fureur. Il réveille le don de s'exclamer, « le don, oui, le don de l'exclamation [qui] était [...] la meilleure part de l'être ». (p. 317)

Il faut en croire ses yeux et ses oreilles, les solliciter sans réserve. La première phrase de Nova (*Par les villages*), rappelant la samblance de Perceval, note ce manque à l'endroit de Gregor : « sans oreille pour le chœur souterrain du mal du pays, / Homme d'outremer, sans yeux pour les gouttes de sang dans la neige. »<sup>23</sup>

Bref, la narration exhorte les lecteurs à réveiller la voleuse de fruits qui sommeille en chacun.

Ceux qui, écrivains narrateurs lecteurs critiques, ont voué leur vie à des signes, prenant au pied et aux ailes les mots de la langue, s'emploient donc à scruter l'invisible qui se répand ici en plages spectrales.

La voleuse de fruits déploie ses sens figurés sur le motif du visible et l'invisible, et la narration qui révèle son « imperceptible » (p. 52) existence, fait courir en filigrane la légende de Saint Alexis, donnant à « l'Alexia-de-sous-l'escalier » (p. 289), ses lettres d'existence littéraire – en l'occurrence, celles du premier poème écrit au XI<sup>ème</sup> siècle en langue franque. Dès le début, le narrateur, racontant la première fugue d'Alexia cachée sous l'escalier familial alors que sa mère la cherche en Espagne dans la Sierra de Gredos, rappelle la très ancienne histoire : « la légende d'Alexis qui, après des années passées en terres étrangères, revient sous les traits d'un mendiant

---

22 Peter Handke, *L'heure de la sensation vraie*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Gallimard, 1977. Tire original : *Die Stunde der wahren Empfindung*, 1975.

23 Peter Handke, *Par les Villages*, op.cit., p. 11 (incipit).

dans la maison de ses parents, sans être reconnu d'eux, demeure dans un réduit sous l'escalier et ne révèle qu'à l'heure de sa mort qu'il est le fils de la maison » (p. 85)

Les croisées aussitôt se multiplient, les voies de la narration se captent et s'enchantent réciproquement, les récits se font la courte échelle, renvoyant la lecture ici à *La Perte de l'image*<sup>24</sup> autrefois, roman que Handke a publié en 2002 : où la mère, qui est une ancienne « voleuse invétérée » (p. 373), de pommes et de poires « uniquement », traverse la Sierra de Gredos à la recherche de sa fille fugueuse, et projette d'intituler son autobiographie : « *La Voleuse de fruits* ».

Ainsi est-ce dans la respiration de l'œuvre en expansion parmi d'autres œuvres que s'inscrit tout détail narratif. La vie-de-sous-l'escalier participe d'une quête de « l'esprit des lieux ». Dans l'épisode de l'auberge miraculeuse, où se réalise, l'espace d'une nuit, l'habitation par Alexia de la chambre sous l'escalier, le récit souligne le pouvoir de ce lieu du secret et au secret : réduit, il déploie l'espace de l'émotion par excellence. *Tout compte* : du moindre vivant, du moindre bruit – qui est musique de la vie.

Le récit de la voleuse de fruits fait du « réel de la réalité » un prodige quotidien que renouvellent les intermittences des yeux et du rythme cardiaque – « une occupation qui me tenait à cœur : suivre du regard la moindre chose » (p. 45). La merveille tient à ce que ce sont les humbles et les fragiles, « les prétendument petits » (p. 41), qui conduisent aux harmoniques de la vivante nature et du mouvement planétaire. C'est un très beau portrait du narrateur en jardinier de la nature et de l'art qui donne le départ du voyage épique à l'intérieur du pays : le narrateur en *Jardinier Vallier* maintes fois peint par Cézanne. C'est « la vérité en peinture »<sup>25</sup> de la narration. Vérité *approchante*.

L'épique est promesse de terre promise.

## En quête d'un « amour indéterminé » : le Livre de vie

Dans *La leçon de la Sainte-Victoire* qui est le récit d'un aller-retour à l'intérieur des paysages de Cézanne, le départ d'écriture n'est possible que lorsqu'advient le moment d'« amour indéterminé » :

« Pourquoi dis-je : droit d'écrire ? Cela vint à un moment d'amour indéterminé [*unbestimmter Liebe*], sans lequel il n'existe pas d'écriture véritable.  
[...]

Oui : ce chemin creux dans la pénombre m'appartenait maintenant et je pouvais lui donner un nom. Le moment de l'imagination (où seul je suis entièrement réel pour moi-même et où je sais la vérité) ne rassembla pas seulement les fragments épars de ma vie dans l'unité de l'innocence mais m'apparenta de nouveau à d'autres vies inconnues et agit comme un amour indéterminé, avec en plus l'envie de le transmettre, grâce à une forme qui ferait naître la fidélité. Il justifierait la tentative de tenir rassemblé mon peuple toujours caché et toujours inconnu ; il serait notre commune forme d'existence : moment de soulagement audacieux, et de joyeuse obligation d'écrire. »<sup>26</sup>

Cet amour-là est un mouvement – mouvement vers. En l'occurrence, c'est la vue d'un mûrier, ou plutôt « seulement les taches du jus rougeâtre dans la poussière claire du chemin » qui s'est trouvée « en unisson frais et lumineux avec le rouge fruit des mûres de l'été 1971 en

---

24 Peter Handke, *La Perte de l'image ou par la Sierra de Gredos*, traduit de l'allemand par Olivier Le Lay, roman Gallimard, 2004, p. 373. Titre original : *Der Bildverlust oder durch die Sierra de Gredos*, 2002.

25 Paul Cézanne : « Je vous dois la vérité en peinture, et je vous la dirai », lettre à Émile Bernard, 23 octobre 1905.

26 Peter Handke, *La Leçon de la Sainte-Victoire*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Gallimard, Coll. « Arcanes », 1985, p. 62-63. Titre original : *Die Lehre der Sainte-Victoire*, 1980.

Yougoslavie où j'avais pour la première fois, pu m'imaginer une joie raisonnable »<sup>27</sup>. Ce qui opère ici n'est pas la mémoire involontaire, égocentrée, de Proust. La sensibilité analytique de Handke donne aux images la capacité d'atteindre « *l'unisson* » – l'équilibre et la paix avec le vaste monde extérieur. De rejoindre, et s'inscrire dans, les flux de la vie extérieure. D'en être partie prenante et activante, recevante et donnante. Recevant mission de transmission.

Indéterminé, l'amour est mouvement *accordé*. L'écriture est appelée à sceller les accordailles avec des rythmes inconnus et inconnaisables, toujours variant, qui régissent l'univers – « accordailles », cet ancien mot pour « fiançailles ».

Le terme d'« amour indéterminé » n'est pas repris mais c'est bien la quête de ces fiançailles – de la promesse de liens sans cesse renouvelés en leurs modalités – qui est au cœur de l'histoire de la voleuse de fruits.

Liens éphémères dont la turbulence – qui porte épiphanies, extases et moments de grâce – écrit un « Livre de vie : ouvert et bien réel, pages lumineuses dans le vent du monde, surtout les pages non écrites, dans le souffle de la terre, de l'ici-bas » (p. 14).

La voleuse de fruits est elle-même une « promesse ». Promesse aux liens constellaires de la marche kaléidoscopique. Ce qui compte dans les fiançailles et donne au pas la mesure du cheminement, c'est la fiance – la confiance en ce qui vient du vivant au vivant. Et en toutes choses.

Le portrait de la voleuse de fruits en fiancée, c'est une façon d'être au monde : « elle, la voleuse de fruits, avait à certains moments quelque chose d'une fiancée. Et elle l'irradiait. [...] dans l'attente, sans forcément attendre quelqu'un » :

« Elle qui n'était plus une petite fille donnait l'impression d'être une fiancée et de l'être depuis toujours et de continuer à l'être quand elle était seule et surtout en compagnie d'autres jeunes femmes. Là, elle apparaissait alors comme une fiancée confiante. Comment ça : aucun fiancé en vue et pourtant une certitude ? » (p. 148-149)

Contrairement aux usages, « fiancée » ne désigne pas un lien exclusif mais une rayonnante relation, centrifuge, centrifugeuse, avec l'entour. Ce n'est pas une position provisoire, réservée aux prémices, ou plutôt c'est toujours aux recommencements. Les fiançailles avec le vent et le souffle de la terre, c'est la vie toujours recommencée, l'aube, l'éveil. C'est la vie fragile qui ne tient qu'à l'intervalle des battements du sang, du temps, des cils, de l'air qui meut le diaphragme. L'air où ça crie et s'écrit d'abord.

La voleuse de fruits épouse les mouvements du devenir, la balançoire du temps, la danse du pas. Son attente de créature qui acquiesce est disponibilité et générosité.

Il en résulte, pour le Livre de vie, une écriture à l'ampleur inclusive où tout est dans tout et tout est en jeu ; où abondent les doubles, les inversions, les contraires, les paradoxes, les oxymores. Telle la pomme « dure et douce » (p. 65), il y a le hérisson, et le voisin de la maison d'à côté, avec « sous les piquants la force douce » (p. 43), il y a la « calme intempérance » (p. 109), l'« autorité tranquille » (p. 205) d'Alexia ; l'être « égaré ravi » (p. 383), le basculement de « l'attente joyeuse [...] en méchant souci » (p. 364), un récit où « faire des merveilles et en même temps être à côté » (p. 374). Dans cette sorte d'éclipse du sens entre deux significations, s'entrevoit la fulgurance sans nom d'une tierce existence « par-delà l'audible, le visible, le sensible » (p. 18).

Il y a surtout l'injonction du « Hâte-toi lentement » qui fait de la relation au temps une relation juste car ajustable – tempo, scansion, cadence, comptine, chanson – un être « à temps » y compris « à contretemps » (p. 203). Je vois davantage, dans cette image de voleuse de fruits en Gradiva, *Gradiva* le récit de Jensen<sup>28</sup> : quittant et réintégrant la figure sculptée de son antique bas-relief, l'étrange pied féminin qui prend le contrepied de toute logique narrative, c'est l'histoire d'une qui marche du pas de l'art aussi bien que du pas des affects.

---

27 *Ibid.*, p. 62.

28 Wilhelm Jensen, *Gradiva, fantaisie pompéienne* (1903), traduit de l'allemand par Jean Bellemin-Noël, Gallimard, 1986.

Et le récit de Handke de se hâter lentement, avec les « images-dauphins » (p. 209) qui bondissent de point en contrepoint. Ainsi est racontée en trois pages, par Valter, l'histoire de Zdenek Adamec telle la version au masculin des fiançailles avec l'univers : « Vrai : on a rarement vu ce garçon avec une fille. Pourtant, déjà très tôt, il avait quelque chose d'un fiancé, à la fois tranquille et excité, comme fiévreux, sans cesse en attente, prêt, avec ou sans fleur à la boutonnière. » (p. 234) Cependant, le mystère de Zdenek Adamec est tout autre : lui qui a « honoré en silence » l'univers, s'est suicidé en s'immolant sur la place Venceslas à Prague, comme l'avait fait trente-ans plus tôt Jan Palach en protestation contre l'occupation soviétique de la Tchécoslovaquie.

Sauf que Zdenek Adamec au nom de premier homme en paradis terrestre, ne se donne pas la mort pour des raisons politiques. Paradoxalement, il meurt parce qu'il tient à l'existence : « il tenait à l'existence comme seul un enfant peut tenir à l'existence. Exister, être là maintenant, voilà qui importait pour lui, pendant toute sa vie, c'était tout pour lui », lui l'extatique « Gardien du vent » ainsi surnommé. (p. 234) Or, cette fusion viscérale, existentielle, avec les forces naturelles, sa dernière lettre la contresigne en quelque sorte : « Zdenek Adamec, fils de sa mère » (p. 235). Bouleversante est l'approche de Handke du suicide par amour instinctif, excessif, de la merveille du monde et comme le conséquent aboutissement d'une fidélité à l'élan premier de vie. L'écrivain a le toucher délicat, il respecte l'énigme. « L'Éden brûle », écrit-il dans *Essai sur la journée réussie*. L'Éden peut brûler par trop d'idéal : « Qui sait si certains suicides n'étaient pas la conséquence secrète d'une réussite du jour commencé avec tout l'élan du cœur et continuée sur la ligne idéale supposée »<sup>29</sup>.

Dans la pièce de théâtre qu'il écrit trois ans après *La Voleuse de fruits*, consacrée à Zdenek Adamec, Peter Handke, composant une ruche de voix questionnantes qui ne sont ni dialogue ni choral, exige de pointer les oreilles et fait entendre ce que l'on n'a pas entendu dans la lettre de Zdenek : le rythme, les phrases et la syntaxe inhabituelles avec lesquels sont écrits l'argent et le pouvoir – qui disent autre chose que « argent » et « pouvoir »<sup>30</sup>.

Renversante révélation : cette lettre est « un Psaume » (« *ein Psalm* »), une imploration et une lamentation continues (« *Geflehe und Gejammer* »), la lamentation d'un « enfant d'humain » (« *Menschenkindjammer* ») – ou d'un humain enfantin<sup>31</sup>.

Dans *La Voleuse de fruits*, l'histoire de Zdenek Adamec sobrement racontée, est prolongée par le récit détaillé de l'ouverture d'une noisette : où importe l'infinie attention du geste pour que le fruit (« l'œuf »), soit détaché et sorti de sa coquille sans casser le cordon ombilical le reliant au bois nourricier. On tient alors entre les doigts ce cordon au bout duquel balance l'amande.

Cette description étrangement hyperbolique de la noisette venant au jour, est un puissant hommage à l'attachement de Zdenek Adamec – comme si le fiancé était ainsi remis à son amour du monde nourricier. Remis au monde.

Épique est le récit des fiancés qui intègre les éléments narratifs épars, et en fait des corps conducteurs dans un vaste mouvement communicant. Cette communication opère *religieusement* – au sens premier du mot dont l'étymologie (*religio*) signifie faire le lien, relier, réunir ; et elle est à l'opposé de « la communication » journalistique et publicitaire qu'on appelle « l'information » et que Zdenek s'efforce d'écarter (p. 235).

L'amour communicant conjugue deux incommensurables : l'intime et l'immense. L'écriture trouve pour ce faire des formules synthétiques qui ont force d'attraction et entre-mêlent sans hiérarchie les règnes. Ainsi, « le bramement des arbres » (p. 382) conjoint-il un instant le végétal et l'animal dans l'image des ramures et l'assonance de branche (d'arbre) et brame (du cerf) ; les « nuages en nids d'abeilles » (p. 379) évoquent-ils, avec le travail de broderie ancienne, le minuscule labeur des insectes, et la fusion des ailés et de l'air. Ce sont des « images filantes »

---

29 Peter Handke, *Essai sur la journée réussie. Un songe de jour d'hiver*, traduit par Georges-Arthur Goldschmidt, Gallimard folio, 1998, p. 177.

30 Peter Handke, *Zdenek Adamec. Eine Szene*, Berlin, Suhrkamp, 2020, p. 45. Inédit en français. « *Schon der Rhythmus, womit in Zdeneks Brief von der Macht und dem Geld die Rede ist, ist ein wesentlich anderer, von Grund auf verschieden von all den üblichen Sätzen und Syntaxen von Geld und Macht* ».

31 *Ibid.*

comme les étoiles. Il y a aussi les « images rémanentes » éblouies, et les harmoniques exorbitantes telle la plume du corbeau « très noire ourlée d'un bleu pourpré – une telle couleur existait-elle ? » (p. 213)

Ces mots corps conducteurs font le ciel sur terre : « je ressentais sous mes semelles l'asphalte plat en apparence où venait se réfléchir le ciel bleu, comme une voûte où je progressais en équilibre, pas après pas » (p. 44). Et le Livre de vie est comme une planète de fragments réunis par le mouvement gravitationnel, comme « une seule planète retenant ensemble les diverses parties de la terre » (p. 126).

La Chanson de geste d'autrefois est devenue aujourd'hui, dans les « mains œuvrantes » et les yeux visionnaires de Peter Handke, une Chanson des gestes du quotidien, humbles et magiques, dont le récit de la noisette est emblématique. Et que relaient nombre de moments de partages et de passages.

La maraude est un rituel, une action de grâce, une façon d'honorer la vie naturelle.

Dans un texte intitulé *Chanson-litanie-récit-monologue-dialogue, etc.*, publié dans le recueil « Pourquoi la cuisine ? » (Textes écrits pour le spectacle « La cuisine » de Mladen Materic), Handke magnifie le vocabulaire simple des tâches nourricières par la prosodie et les formes de l'épique. Dont cet extrait :

« Quand on épluche les pommes de terre,  
ça fait à peu près le même bruit  
que quand on coiffe les cheveux d'un enfant.

[...]

Quand on coupe le fruit de la passion, il s'ouvre parfois comme avec le soupir d'un être qui a été pendant longtemps abandonné.

Quand on touche les feuilles de thé, on entend les pas d'une caravane dans le sable désert.

Quand on prend le gros sel entre pouce et index, et quand on frotte fort les cristaux, on entend la mâchoire d'une guêpe mâchant l'écorce d'un arbre, on entend le pas d'un être dans les cailloux, on entend les cailloux de la grande vague océanique tinter dans l'oreille intérieure, on entend le pas d'un merle dans le sous-bois, on entend la page d'un livre mouillé sécher au soleil, on entend les habits sales du fils prodigue craqueler dans le vent. »<sup>32</sup>

Plasticité des formes, spectre des tonalités, gammes et correspondances des motifs, des langues, surtout rythmes extensifs et scansions, on retrouve les processus qui sont à l'œuvre dans le récit-récitatif de *La Voleuse de fruits* et qui honorent tout ce qui vit.

Chanson-litanie-récit-monologue-dialogue, et aussi psaume-prière-adresse-cantilène-quête-hymne : tel est le roman épique aujourd'hui ; il mêle les genres, accueille les ruptures de style, erre avec les changements de ton, rêve au gré des analogies, chante et s'enchanté aux bruits des mots. Il s'attend au tournant, tout peut y arriver. Tout est bénédiction, tout est grâce – beauté et don. Donné-reçu à deux mains : maintenant maintenant maintenant.

## L'éternité et

Au bout des trois jours de voyage à l'intérieur du pays, le récit s'arrête mais ne finit pas. L'histoire de la voleuse de fruits est emportée sur la vague des temporalités et des engendremens, l'écriture s'envole vers la Voie lactée, les stigmates de l'aventure perdurent : « Et au bout de trois jours à peine, cette mèche claire comme l'été dans sa chevelure sombre : étrange ou pas ? Étrange. Durablement étrange. Éternellement étrange. » (p. 390)

---

32 Peter Handke, « Pourquoi la cuisine ? » Textes écrits pour le spectacle « La cuisine » de Mladen Materic, Gallimard, 2001, p. 19-20.

Tels sont les derniers mots du livre. Ils pointent le prodige dans les cheveux de la fille prodigue : la lumière du passé qui ne passe pas ; la lumière des aubes du recommencement. Le temps des temps.

« Éternellement étrange » : une harmonie contre-tendue arrête et agite la narration. Stase *et* mouvement vers l'étrangeté, l'étrangèreté, vers l'ailleurs. Vers l'autreté (« *Otredad* », dit Maria Zambrano<sup>33</sup>).

C'est l'éternité *et*

et les redépars qu'écriture et lecture effectuent, faisant voler en éclats l'histoire, la recomposant selon d'autres parcours...

Épique est le récit sans cesse nourri des liens qui l'étrangent et le re-gènèrent.

Épique est le narrateur fils de sa mère. Il s'en remet au monde. Il met au monde.

© Mireille Calle-Gruber, 2021.

---

33 Maria Zambrano, *Notes pour une méthode* (1988), traduit de l'espagnol par Marie Laffranque, éditions Des Femmes Antoinette Fouque, 2005, p. 71 sq.