

CONVERSATIONS

La Revue des Etudes Brachylogiques

Directeur responsable : Mansour M'HENNI • N° 8 • Second semestre 2019



Couverture : *Geste Occulte*, 2017
Alfonso Benadduce

Sommaire (N° spécial)

• <i>Ouverture</i>	3
• <i>Entre-deux et Nouvelle Brachylogie (Actes de colloque)</i>	5
• <i>Articles</i>	
• Trois concepts, une vision (M. M'henni)	7
• La tentation du bref (Francis Marcoin)	17
• Baroque et brièveté (M. Quaghebeur)	25
• La poésie de l'entre-deux (M. Hersant)	37
• Un entre-deux condensé (I. Kristeva)	45
• Fragmentation du désir (V. Ferrety)	53
• L'art du dépouillement (B. Desorbay)	61
• Les lieux provisoires chez Kateb (M. G. Petrillo)	71
• Entre 2 “-isme” et histoire littéraire (C. Gravet)	81
• La Rochefoucauld et l'art de la conversation (M. Normand)	97
• Une figure de l'entre-deux (É. Chiron)	107
• Brachylogie de l'entre-deux (M. Coulibaly)	115
• L'inclusion du tiers (M. Renouprez)	127
• Peinture et entre-deux corps (M. Lacas)	135
• Le laconique comme forme du dire (Z. NASRI)	141
• Une écriture brachylogique de l'entre-deux ? (Emilia Surmonte)	153
• Se découvrir dans l'Autre. (Mariana Ionescu)	163
• Les images de la Grande Guerre : une question brachylogique (C. Saggiomo)	171
• Apologue et brachylogie (F. Corradi)	183
• La Nouvelle Brachylogie et « les petits riens » (R. Amar)	189
• Le mouvement syncopé de l'écriture numérique (J. Altmanova)	199
• La politique tweetée (M. Centrella)	207
• Textes brefs et choix didactique (D. Dubois –Marcoin)	219
• Entre phonétique castillane et phonétique dialectale (G. F. Sánchez)	227
• Parodic Brachylogie and Semantic Density (R. Antinucci)	235

CONVERSATIONS

La Revue des Etudes Brachylogiques

Directeur responsable : Mansour M'HENNI □ N° 8 Spécial – Deuxième semestre 2019

<p>Administration : <i>Directeur responsable :</i> Mansour M'henni <i>Rédacteurs en chef :</i> Samir Becha & Zouhour Messali-Benaziza & Mohamed Saad Borghol <i>Affaires administratives et documentation :</i> Houcine Bouslahi & Hazar Gharbi <i>Affaires financières et commercialisation :</i> Saïfeddine Bouraoui & Rima Abidi <i>Communication :</i> Dorra Barhoumi & Lamia Ben Nacer</p> <p>Imprimerie : Simpact Distribution : Editions Brachylogia Adresse : Association Brachylogia, 26 avenue Darghouth Pacha, 1007 Tunis Mail : brachylogia.org@gmail.com Site : www.cireb-brachylogie.org</p>	<p>Conseil scientifique : (Présidé par Mansour M'henni, le directeur responsable de la publication) Tunisie : Ali Abassi ; Taoufil Aloui ; Mahjoub Aouni ; Samir Becha ; Hmaïed Ben Aziza ; Badreddine Ben Henda ; Youssef Ben Othmane ; Nizar Ben Saad ; Mohamed Chagraoui ; Ahmed Hizem ; Monia Kallel ; Néjia Lourimi ; Mansour M'henni ; Samir Marzouki ; Anis Meddeb ; Zouhour Messali ; Fathi Sellaouti ; Mustapha Trabelsi, Mohamed Zinelabidine ; Sonia Fitouri-Zlitni Autres pays : Noureddine Bahloul, Marc Bonhomme ; Moussa Coulibaly ; Carolina Diglio ; Maria Victoria Ferrey ; Sanae Ghouati ; Marc Gontard ; Catherine Gravet ; Dima Hamdane ; Marc Hersant ; Ridha Joober ; Alain Massé ; Maria Giovanna Petrillo ; Anna Rahal ; Martine Renouprez ; Abderrahman Tenkoul.</p>
--	---

Revue publiée par l'association :



Ce numéro est publié avec le soutien du Ministère tunisien des Affaires Culturelles

et l'appui de la Cireb et du Département des Etudes Economiques et Juridiques, (DISEG) Université de Naples Parthenope



Ouverture : Un numéro... spécial

La revue *Conversations* consacre ce numéro huit, doublé d'un numéro spécial, aux actes du colloque international organisé, les 17 et 18 mai 2018, par l'Université de Naples Parthenope autour de la question « Entre-deux et Nouvelle Brachylogie : Convergences et divergences de deux concepts ». Sans doute convient-il de rappeler, à l'entrée de cet ensemble d'articles, l'argumentaire qui a rendu effective cette pluralité de perspectives et cette variété de réflexions :

L'entre-deux se décline de différentes manières : il a d'abord une configuration spatio-temporelle en ce qu'il représente l'espace ou le temps qui sépare et/ou relie, d'une façon ou d'une autre, deux lieux ou deux moments de valeur événementielle (jonction = conjonction + disjonction). Il est aussi, et presque corollairement, une formule relationnelle, du fait qu'il constituerait une idée d'équilibre, réel ou potentiel, entre deux forces divergentes, voire opposées. Mais il est également conçu comme une opération de croisement, donc de rencontre et d'échange, autrement dit comme une perception affective ou une représentation intellectuelle de la relation à l'altérité, naturelle, humaine ou discursive, pouvant être interrogée aux niveaux philosophique, psychique, sociologique, politique, culturel, économique etc.

On comprend donc que l'entre-deux actualise des concepts et des notions qui prolifèrent de plus en plus dans notre monde moderne où la consonance et la dissidence président à la gestion du social et à la pensée de l'existential. On y retrouve l'interculturel, l'inter-langue, l'interdisciplinaire et l'inter-discursif, dialogal, dialogique ou conversationnel ; on y transpose la mixité, plutôt le « mixte », le croisement au sens large et le métissage, etc. C'est dire combien l'entre-deux est inhérent à toute conscience de l'être et du faire.

Par ailleurs, le concept de Nouvelle Brachylogie, initié par Mansour M'henni en 2012 à partir d'une relecture de la pensée socratique, se reconnaîtrait, lui aussi, de cette même conscience de l'être et du faire, à la fois dans la vie et dans/par le discours. Le concept de Nouvelle Brachylogie se définirait comme « une façon d'être à soi et à l'Autre et une manière d'être au discours fondée sur l'esprit de conversation comme principe éthique et comme concrétisation philosophique de la démocratie entendue comme un idéal de participation de chacun, dans l'équivalence des statuts, à la gestion des affaires de tous ». Ainsi, la Nouvelle Brachylogie aurait deux faces, la face de la « brachypoétique » qui constituerait la méthode d'approche et d'analyse de la logique du discours du point de vue conversationnel, et la face de « brachylogie générale » appelée à étudier les fonctionnements et les incidences de la pratique conversationnelle sur la vie commune et d'y retrouver l'essence philosophique et l'être éthique informant d'un idéal humain à convoiter, fût-ce de façon tout juste asymptotique .

Il apparaît que le concept de « conversation » tombe à pic pour mettre le concept à l'épreuve de la Nouvelle Brachylogie et du potentiel de modernisation des rapports humains entre eux et avec le reste de l'univers, surtout quand ce concept de conversation est rattaché à sa signification

originelle et revisité à travers les dialogues socratiques pour interpeller tout le paradigme qui lui est associé, surtout à la lumière des travaux modernes sur l'intercommunication, avec ses variantes sectorielles ou partielles.

C'est dans la mouvance interrogative, qui ne serait peut-être pas étrangère à l'inquiétude ontologique ayant marqué les grandes mutations de l'existence humaine, que ce colloque a été organisé avec succès, grâce à une équipe activement impliquée, bénéficiant d'un encadrement de proximité, d'un soutien administratif et de bons partenaires dans différentes universités italiennes.

La Rédaction

Actes du Colloque International :
Entre-deux et Nouvelle Brachylogie
Convergences et divergences de deux concepts
(Naples, Université de Naples Parthenope 17-18 mai 2018)

Publication dirigée par :
Mansour M'henni
Maria Giovanna Petrillo

Conférence inaugurale :

Brachylogie, mixité et méditerranéité Trois concepts, une vision

Titre : Brachylogie, mixité et méditerranéité. Trois concepts, une vision

Résumé : Si l'on retient de la nouvelle brachylogie qu'elle est une vision du monde fondée sur l'esprit de conversation pour conduire vers la démocratie, on en retient aussi qu'elle est une pratique relationnelle respectueuse des différences et de leur part égale à la conduite du discours, à la construction des idées et à la gestion du vivre-ensemble.

De ce point de vue, il paraît logique de réinterroger la notion de mixité pour y retrouver l'essence de la logique brachylogique, dans la mesure où elle reste en-deçà des phénomènes d'hybridation ou de métissage où une certaine idée de domination et de hiérarchie fausserait l'interaction égalitaire et autonomiste inhérente à la notion de mixité.

Selon le même principe, le concept de « La Méditerranéité », en tant que vision du vivre-ensemble née dans le laboratoire régional mais accessible à la dimension universelle, relèverait de la même pensée brachylogique de par sa construction d'une plateforme commune sur la base de laquelle toutes les différences, naturelles, culturelles, politiques et autres, peuvent converger vers un vivre conversationnel, une vraie société de conversation à même d'initier une nouvelle façon d'être à l'altérité.

Mots-clés : Brachylogie, méditerranéité, mixité, conversation, égalité, interaction, altérité, démocratie.

Title: Brachylogy, mixing and mediterraneanity. Three concepts, one vision

Summary: If we take brachylogy that it is a worldview based on the spirit of conversation to lead to democracy, it is also noted that it is a relational practice that respects differences and on their part equal to the conduct of discourse, the construction of ideas and the management of living together.

From this point of view, it seems logical to re-examine the notion of diversity to find the essence of brachylogical logic, to the extent that it remains below the phenomena of hybridization or interbreeding where a certain idea of domination and hierarchy would distort the egalitarian and empowering interaction inherent in the notion of gender diversity.

On the same principle, the concept of « Mediterraneanity », as a vision of the living-together born in the regional laboratory but accessible to the universal dimension, would belong to the same brachylogic thought by its construction of a common platform on the basis of which all the differences, natural, cultural, political and other, can converge towards conversational living, a real society of conversation able to initiate a new way of being to otherness.

Keywords: Brachylogy, mediterraneanity, mixing, conversation, equality, interaction, otherness, democracy

Je crois pouvoir affirmer que, pour l'essentiel de mes écrits et de mes réflexions, tant dans les écrits de création que dans les approches critiques et dans les essais de pensée, j'ai souvent été dans la logique brachylogique, telle que reconfigurée plus tard, en 2012, en concept pluridimensionnel. Il me reviendrait alors aujourd'hui de retrouver la cohérence de l'ensemble dans le concept fédérateur qui aurait présidé à sa construction et auquel la dénomination « Nouvelle Brachylogie » me semble adéquatement convenir.

Dans ses grands traits, cet ensemble littéraire et intellectuel graviterait autour de trois notions ou concepts¹ qui sont, dans l'ordre de leur abord, la mixité, la méditerranéité et la brachylogie. Mais pour en retrouver la cohérence que je présume, sans doute conviendrait-il de partir du concept fédérateur, celui de la Nouvelle Brachylogie, même s'il est le dernier en date comme un aboutissement provisoire de l'évolution d'une pensée, pour examiner comment les deux autres pourraient s'y intégrer et relever de la même logique.

1 – Du concept de la Nouvelle Brachylogie :

Officiellement initié en 2012 après un long travail sur les formes brèves du discours, le concept de « Nouvelle brachylogie » se veut le produit d'une relecture de la vision socratique de la notion de brachylogie. Un champ de recherche est né alors autour de ce concept faisant doucement son petit chemin de l'interrogation de ses manifestations variées et de son potentiel d'exploitation, à partir d'une idée de base, celle de ne pas confondre l'usage procédural de la brachylogie par la rhétorique (en tant que figure) et d'y retrouver plutôt les fondements éthiques et la profondeur philosophique qui en font un contrepoids de la rhétorique et non pas un de ses instruments.

Il s'avère ainsi que la brièveté constitue certes l'une des caractéristiques majeures du langage brachylogique, mais qu'elle ne saurait se confondre avec elle ; son principal intérêt étant de favoriser l'un des fondements de la brachylogie, « l'esprit de conversation ». Ce dernier est de nature à établir un rapport égalitaire entre les intervenants, dans le discours et dans la vie tout court, reconnaissant à chacun le droit de participer effectivement à la gestion du vivre-ensemble. Mieux encore, l'esprit de conversation part du principe que l'autre, l'interlocuteur, est un miroir rendant au locuteur l'image de la relativité de ses vérités et l'appelant ainsi à les réinterroger continuellement. C'est en cela qu'il modère largement l'enthousiasme oratoire de la persuasion et de son outillage rhétorique, au profit d'une conscience plus à même de percevoir ses limites et de se libérer de ses passions dominatrices. C'est en cela aussi que l'esprit de conversation serait le nerf moteur de toute démocratie

¹ Sans entrée dans la polémique sur les définitions, la synonymie ou la distinction entre l'idée, la notion et le concept, nous retenons en arrière fond l'idée « le concept est une pensée construite à partir d'une ou de plusieurs notions et qu'il s'énonce dans un discours permettant la généralisation ».

authentique, aussi idéaliste qu'elle paraisse ; car l'idéal est certes un adjuvant de l'imagination, mais en tant que tel, il est aussi un repère essentiel dans la vie réelle ?

On comprendrait alors les implications multidimensionnelles et pluridisciplinaires de la Nouvelle Brachylogie, en ce qu'elle croise le paradigme de la petitesse et de la minorité pour les dégager du statut d'infériorité qui leur est souvent accolé et pour y chercher de précieux apports, souvent insoupçonnés par un quelconque strabisme moral, intellectuel ou affectif. Pour cela, la Nouvelle Brachylogie dépasse le cadre strict de la poétique brachylogique du discours (la brachypoétique comme méthode d'approche des structures, des manifestations et des fonctionnements du discours brachylogique, au sens large de sa pratique langagière) pour interroger le champ de la brachylogie générale. Cette dernière intègre l'interrogation des microstructures intellectuelles et matérielles afin de converser avec elles et d'explorer leurs mécanismes en y cherchant les raisons d'une stimulation de l'auto-interrogation en vue d'une révision de soi, des préjugés et des idées arrêtées. En effet, une fois qu'on est dans cette logique de conversation avec les êtres et les choses, on est autant dans la question de soi et de toutes ses microstructures constitutives que dans la question du monde et de ses constituants qui nous entourent, pour toujours mieux penser et repenser le rapport de soi à soi et le rapport de soi à l'environnement au sens large, c'est-à-dire social, naturel ou cosmique. Fort instructive serait alors l'attention analytique qu'on prêterait à la pensée pluridisciplinaire qui se développe autour de la biotechnologie et des nanotechnologies, baptisant de plus en plus notre monde de la désignation « nanomonde ».

Ainsi, la brachypoétique et la brachylogie générale font les deux pages d'une même feuille. La Nouvelle Brachylogie, en tant que champ de connaissance et de savoir, englobe tout ce qui se reconnaît, tout ce qui est reconnu, structurellement et fonctionnellement, de l'ordre du microstructurel, et permet, en tant que plateforme de recherche pluridisciplinaire, aux sciences fondamentales et aux sciences sociales de se tendre les interrogations et de converser pour esquisser des éléments de réponse aux conditions du vivre-ensemble démocratique, en dehors de tout préjugé de valeur.

De cette façon, la nouvelle brachylogie suscite la révision de certaines idées et notions et de certains concepts et nécessite parfois de nouvelles précisions à l'acceptation de certains termes, voire même une nouvelle terminologie. Aussi le besoin se ferait-il sentir de se concentrer sur le métalangage de la Nouvelle Brachylogie en rapport aux efforts de théorisation et de développement analytique accompagnant l'évolution du concept et de son champ de recherche. Un dictionnaire de la nouvelle brachylogie, pourquoi pas ?

Sans doute est-ce utile d'évoquer, même rapidement, certains exemples à même d'illustrer plus concrètement le développement conceptuel qui vient d'être présenté sous forme de synthèse condensée, une forme brachylogique, dirions-nous.

En parlant de nanomonde et de nanotechnologies, rappelons qu'à cette échelle, les lois de la physique, telles que retenues comme des vérités prouvées, ne sont plus applicables. Ainsi, les nanosciences nous renvoient

les limites et la relativité de notre science et, selon le célèbre aphorisme attribué à Socrate, nous donne la conscience de la seule science véritable qui est la limite et la relativité de notre savoir. Cela exige alors une éthique fondamentale, l'humilité, et une pratique incessante, la pensée, la recherche. Quelle infériorité attribuer à la petitesse ? Les nanosciences nous ont autant appris, sinon plus, sur le fonctionnement de l'univers que ne nous en ont appris les sciences macro-structurelles. De la même manière que la microbiologie nous apprend plus sur notre corps que ne nous en apprend toute anatomie.

Ces microstructures nous interpellent pour une conversation perpétuelle avec elles sur la voie de l'interminable quête de la vérité, celle-ci s'avérant toujours inaccessible, juste au moment où nous croyons la détenir. De quoi modérer notre démesure par la raison d'humilité ! De quoi relire l'Histoire, les mythes et les tragédies antiques d'un point de vue brachylogique !

Mais pour coller de plus près à la vie de tous les jours, on pourrait évoquer certains modèles d'organisation en société et à plus forte raison ceux ayant trait à l'éducation ou à la gestion des entreprises économiques ou de l'écologie environnementale. Dans un cas comme dans l'autre, on parle de proximité : pédagogie de proximité, gestion de proximité. De fait, de quelle proximité s'agit-il et comment se met-elle en application ? C'est la question !

Une approche analytique et une évaluation scientifique de nos modes de gestion de proximité et de nos nouvelles technologies de communication laisseraient paraître la nature artificielle de nos stratégies de proximité, ramenées à la fin à une ruse pour imposer une vision préalable plutôt que d'enrichir celle-ci par les différentes améliorations et les différents ajustements que lui apporterait une conversation horizontale avec les partenaires de différentes natures, dans le contexte de propos. Une conscience brachylogique changerait la donne et inviterait à reconsidérer les rapports dans le sens d'une vraie interaction et d'une réelle gestion démocratique de nos espaces de proximité et de partage : famille, entreprise, groupements, Etats, espaces géopolitiques régionaux ou ensemble international.

2 - De la mixité comme une configuration brachylogique :

Venons-en maintenant au concept de « mixité », le premier en date dans mes recherches. Sa saisie a commencé par l'analyse littéraire, d'abord de l'œuvre de Kateb Yacine, ensuite par plusieurs écrivains maghrébins de langue française comme Driss Chraïbi et Tahar Ben Jelloun au Maroc, Rachid Boudjedra et peut-être aussi Nabile Farès en Algérie, Abdelwahab Meddeb, Magid El Houssi, Fredj Lahouar et Hédi Bouraoui en Tunisie. Ce cheminement critique et analytique a débouché sur la notion de « texte mixte ».

Le concept de « mixité » a été jugé plus adéquat pour l'approche des textes maghrébins de langue française que les notions de textes hybrides, métisses ou croisés. L'analyse se rapportant à cette préférence a été développée dans une première partie de notre livre *Le Texte mixte de la*

*littérature tunisienne de langue française. L'expérience triangulaire*¹. La notion de texte hybride y est jugée en-deçà, voire « étrangère à cette écriture de l'interlangue et de l'interculturel qu'est la littérature maghrébine de langue française en général ». Le concept de « texte croisé » n'a pas paru plus heureux pour approcher certains aspects spécifiques à une partie au moins de la littérature maghrébine de langue française puisque ce concept pêche par sa généralité. En effet, « tout texte est bel et bien le produit d'un certain croisement de poétiques variées, l'intertextualité étant là pour l'attester ». Par trop marqué par sa connotation sociologique ou sociocritique, le concept de métissage semble, lui aussi, peu « fiable, méthodologiquement, pour un travail de poétique [...] qui, dans l'étude littéraire, cherche à [précéder la dimension sociocritique pour lui] permettre d'entrer dans le texte littéraire sans tronquer son identité et sa nature spécifique ».

De ce point de vue, « les notions d'hybridation, de croisement et de métissage restent peu satisfaisantes [parce qu'elles] semblent inaptes à traduire convenablement un fait littéraire où le mélange n'est pas nécessairement un fait de fusion² », comme c'est le cas dans le corpus maghrébin étudié. En plus, certains présupposés de ces notions peuvent entraîner la méthode sur des terrains qui ne sont pas exclusivement littéraires et conduire intrinsèquement quelques connotations discriminatoires de valeur et de hiérarchie.

La notion de « texte mixte » est alors retenue parce que jugée ayant l'avantage « de contenir toutes ses concurrentes et de les dépasser pour désigner tout texte à même de présenter une co-présence, structurée ou non (du moins en apparence), d'éléments de littéarité divers et parfois même divergents, de telle manière que cette co-présence finit par fonctionner dans ce texte en tant que trait caractéristique de sa poétique ».

Pour mieux saisir la différence entre ces notions et donc la spécificité du concept³ retenu, pensons à la mixité dans les établissements et les entreprises mixtes comme l'école. Les gens des deux sexes n'y sont ni pour se marier ni pour procréer, même si cela peut arriver ; ils y sont chacun dans sa nature propre, dans sa singularité, tous dans une configuration supposant l'égalité des statuts malgré les différences.

Aussi voit-on dans certains textes de Boudjedra, de Ben Jelloun ou de Meddeb, certains passages ou des citations en arabe, insérées dans le texte en français. Cette mixité linguistique est à interroger dans l'interaction qu'elle fonde au-delà de toute cohérence structurelle de chacune des langues utilisées.

On sait que dans certains textes, de pensée mais aussi de création, des mots, des expressions et des citations en anglais ou en latin, en grec aussi, sont parfois insérées dans un texte écrit en français. C'est aussi un phénomène de mixité linguistique, mais cela peut ne pas donner le sens d'une grande rupture de par certaines proximités et même des parentés entre ces langues. Mais entre l'arabe et le français la rupture est de tous ordres, sauf pour les lecteurs bilingues, qui ne sont pas forcément les

¹ M'henni, Mansour, *Le Texte mixte de la littérature tunisienne de langue française. L'expérience triangulaire*, Tunis, CPU (Centre de Publications Universitaires), 2005.

² M'henni, Mansour, *Ibid.*, p.

³ Comme souvent le cas dans l'usage courant, nous prenons ici les termes « notion » et « concept » pour deux synonymes. Ce n'est pourtant pas le cas quand nous parlons de brachylogie.

lecteurs implicites de ces textes. Cette coprésence dans la mixité devient lieu, objet et motif d'interrogation et de conversation. Une interrogation de l'altérité qui finit par s'intérioriser en une interrogation de la « mêmété », une interrogation de soi dans le miroir de l'autre, une conscience conversationnelle de l'interaction de soi avec l'Autre qui, d'une certaine façon et quelle que soit la distance, peut s'avérer autrement moi-même.

On évoquerait également l'utilisation de la langue mathématique, ses chiffres et ses formules, dans le texte littéraires et c'est à ce propos que j'ai évoqué Nabile Farés ci-dessus, mais certaines expériences telles l'oulipou ou le collage inviteraient à une interrogation analogue.

C'est, nous semble-t-il, la même logique qui préside à ce fonctionnement dans les textes et dans la vie, rejoignant ainsi les implications éthiques et intellectuelles de la nouvelle brachylogie.

3 - De la méditerranéité comme une autre configuration Brachylogique :

Commençons par une présentation et une définition du concept de « méditerranéité », lui aussi peu considéré encore en tant que tel et se limitant à la désignation d'une appartenance à l'espace méditerranéen, d'une façon ou d'une autre. On parle ainsi de la méditerranéité de la France, par exemple, mais on ne dit pas encore « la France de la méditerranéité ». Or, pour s'inscrire dans la logique de la méditerranéité comme concept, il nous semble nécessaire de passer de l'idée d'un « être au monde méditerranéen », développée, semble-t-il, par Th. Favre et reprise par Michele Brondino¹ dans son article « Méditerranée » du *Dictionnaire critique de la mondialisation*, à l'idée de ce qu'il conviendrait d'appeler un « être méditerranéen au monde ».

Le besoin d'un tel concept de « la méditerranéité » s'est fait sentir effectivement dans l'effervescence intellectuelle générée par la médiation pressante et généralisée, au cours de la dernière décennie du XX^e siècle, du concept de mondialisation puisé dans les archives du début du siècle, probablement aussi dans un article de Pierre de Coubertin dans *le Figaro* du 13 décembre 1904 où il aurait pour la première fois utilisé le mot. Pour nous, le concept de la méditerranéité s'est imposé juste après la convention de Barcelone en 1995, qui nous a paru nuisible, voire destructrice, des conditions d'une méditerranéité intrinsèque et autonome, pouvant fonctionner par elle-même et pour elle-même sans que cela interdise une quelconque forme d'échange ou d'interaction paritaire. En effet, la convention part d'une prise en charge de la Méditerranée par l'Union Européenne, pour des intérêts géostratégiques évidents. C'est pourquoi, pensons-nous, « le projet de Barcelone a échoué par manque de méditerranéité² ».

Mais la conscience de méditerranéité, chez les peuples du bassin se définirait, selon les termes de Michel Tournier, comme leur « façon d'obéir à l'appel méditerranéen³ ». Cependant, la caractéristique de

¹ Brondino, Michele, « Méditerranée », dans *Dictionnaire critique de la mondialisation*, Ed. Le Pré aux Clercs, 2002, p. 222-225. Dans cet article M. Brondino renvoie à un article introuvable à la référence indiquée, en l'occurrence : Th. Fabre (Thierry sans doute), « Naissance de la Méditerranée », in *Esprit*, octobre 1992.

² M'henni, Mansour, *La Raison de méditerranéité*, Tunis, Maison arabe du livre, 2008, p. 81.

³ Tournier, Michel, « Méditerranée », in *Petites proses*, Paris, Gallimard, Poche, 1986, p. 193.

méditerranéité est le fruit d'une longue Histoire de heurts et de bonheurs, d'échanges violents ou pacifistes mais toujours dans la logique d'une appartenance à un monde commun, ce monde dont ils avaient inventé l'idée et établi la structure, au point qu'il n'est pas aberrant d'affirmer que la première mondialisation est méditerranéenne.

La caractéristique de méditerranéité est donc une façon d'être qualifiant les gens de la région et perçue comme un acquis culturel obtenu par le croisement des influences géographiques et des modelages comportementaux, affectifs et intellectuels, réalisés à travers l'Histoire par le fait de sa logique et de ses déboires¹.

C'est donc cette caractéristique psychologiquement assumée et culturellement transmise et développée, historiquement cumulée, qui a donné naissance à la conscience de méditerranéité. Mais cette conscience est restée confondue avec la notion de Méditerranée, si bien que ce dernier terme a longtemps désigné la mer Méditerranée et la conscience d'un modèle civilisationnel spécifique y afférent.

La conscience de méditerranéité est née de la confrontation avec une idéologie mondialiste suspecte et jugée en rupture avec un système de valeurs et une éthique de référence à même de régulariser les interactions. Elle cherche à se construire et à se développer en un concept qui réinterroge les rapports entre les personnes, les peuples et les Etats sur la base d'une pensée et d'une éthique supposées présider à la gestion des rapports dans le microcosme d'une mer intérieure, car tel est le sens premier de « méditerranée ».

L'idée sous-jacente à un tel concept est de prendre le bassin méditerranéen comme le laboratoire d'une expérience spécifique transposable et transportable, « délocalisable », dirions-nous dans le jargon moderne, par analogie adaptée, et pouvant ainsi corriger le défaut éthique de la mondialisation dite « sauvage ».

Qu'est-ce qui fonderait alors le concept de méditerranéité et quels seraient ses principes éthiques ? Historiquement perçue, la réalité du bassin n'est-elle pas marquée surtout par les guerres, l'envahissement, l'exploitation, l'assujettissement, etc. ?

A ces questions, le concept répondrait par l'évocation de l'idéal inhérent au système méditerranéen, idéal congénital en principe de l'idée de monde dont les peuples du bassin seraient les initiateurs et qu'ils sont accusés, à raison sans doute, de n'avoir pas réussie. Cet idéal est celui d'un vivre-ensemble, historiquement affecté par les instincts primitifs de propriété exclusive et de volonté de puissance, mais toujours vivace dans la pensée, dans les arts et dans la conscience éthique. Ce n'est d'ailleurs pas étonnant qu'à présent le concept du vivre-ensemble reprenne, lui aussi, une place privilégiée dans la pensée moderne.

De retour donc à ce concept de base dans l'idée de monde en tant que système du vivre-ensemble, le concept de méditerranéité retrouve les valeurs fondatrices d'un monde nouveau, dans ses cultures historiques et dans la confrontation des modèles civilisations qui sont entrés en concurrence dans le bassin et ailleurs.

¹ M'henni, Mansour, « La Méditerranéité pour la modernité de la Méditerranée », à paraître dans la revue *Rencontres*, Caserta, SIDEF, 2017-2018.

Le concept de méditerranéité retrouve la notion de démocratie comme un idéal de référence, se posant comme un objectif suprême vers lequel doivent tendre les intentions humaines, avec la conscience qu'elles ne peuvent que s'en rapprocher le plus possible, sans jamais totalement s'y accomplir. Car asymptotique est toujours l'action humaine par rapport aux idéaux ambitionnés, sinon la vie perdrait son sens. Sur ce plan, le concept de méditerranéité retrouve celui de la nouvelle brachylogie, notamment son volet de la brachylogie générale, à la faveur de l'idée qu'avait Socrate de la démocratie et pour laquelle il a été condamné à mort, une démocratie d'équité et de participation collective, une démocratie horizontale qui serait le fondement principal de la société humaine conçue comme une société de conversation.

En effet, comme on le sait à présent, l'esprit de conversation est le paramètre de base de la pensée brachylogique. Il suppose une humilité inaliénable devant le savoir : « Je ne sais qu'une seule chose, c'est que je ne sais rien ». Par conséquent, une humilité reconnaissant la relativité de toute vérité et le besoin de s'interroger sur sa propre vérité avant de chercher à l'imposer à autrui. Dès lors, le choix qui peut être fait par une majorité pour la gestion du vivre-ensemble n'a pas valeur de vérité au nom de cette majorité, il est tout simplement pratique et de ce fait susceptible de révision et d'ajustement pouvant être proposés par un autre avis, même minoritaire.

Transposée sur la géopolitique de méditerranéité, d'abord en contexte de Méditerranée, puis dans d'autres contextes, cette perception des choses remet en cause le principe d'Etats, de pays ou de cultures supérieurs à d'autres et instaure l'idée d'une parité de participation à la construction des rapports interactifs et de leur gestion en interne dans le microcosme géopolitique de la Méditerranée. Ainsi, nulle dominance ethnique ou religieuse, nulle précellence ni même supériorité entre les genres ou les catégories socioculturelles. A chacun son droit de participation et de contribution, mais surtout son droit à la coexistence dans une mixité de base qui lui donne la liberté ou non d'être en interaction fonctionnelle autre que celle que lui impose la loi du vivre-ensemble en équité et dans le respect des différences et des spécificités.

Si ce modèle d'autogestion, baptisé « la méditerranéité » est concevable en microstructure, autrement dit dans un espace méditerranéen, il peut analogiquement se penser dans des cadres géopolitiques similaires ou analogues, par exemple autour de la Mer noire ou de la Mer caspienne. Puis, il peut se généraliser comme un modèle d'autogestion fondé sur la culture de la conversation, mais n'excluant pas les structures représentatives sur lesquelles s'appuient les différentes démocraties classiques, pourvu que ces structures adoptent des stratégies et des pratiques conversationnelles dans la gestion de la chose publique.

Ainsi perçu, loin de toute cristallisation idéologique, le concept de méditerranéité prend la « valeur d'un idéal de citoyenneté régionale, qui n'aurait nulle prétention à l'absorption ou à la marginalisation des spécificités culturelles et autres, ni à la remise en question de l'autonomie des Etats. Il développerait

chez les peuples la foi dans cette appartenance partagée » et la conscience de la nécessaire élaboration d'une vision concertée et de la construction nécessaire de l'avenir commun sur les fondements éthiques et philosophiques de ce concept. Par ce biais, le concept de méditerranéité rejoint les fondements de la nouvelle brachylogie, au moins par l'adoption de l'esprit de conversation comme démarche et de la démocratie horizontale comme objectif.

Il s'agirait [...] d'un exemple donné à la méditation de ce qu'on appelle "la pensée méridienne" et qui serait le lot de toute "mer entre les terres" ; car c'est bien à coup de "glocalisations multipliées" que l'on réussirait à faire éclater l'hégémonisme mondialiste en un archipel de groupements régionaux, réunis par un écosystème approprié, pour le respect réciproque et pour la paix et le développement durables. Dès lors, toute mondialisation possible ne saurait plus se revendiquer que du même type de rapports et de la même éthique qui auront fait leurs preuves dans le contexte régional.

Ainsi défini, le concept de méditerranéité, né de l'espace géopolitique, culturel et civilisationnel de la Méditerranée, est extensible à une idée de citoyenneté internationale, pourvu que celle-ci ne soit ni d'exclusion ni de discrimination, mais de parité réelle et équitable et de participation partagée à la gestion du vivre-ensemble sur la base de l'esprit de conversation et avec pour point de mire l'idéal démocratique.

En cela, le concept de méditerranéité constituerait une des configurations brachylogiques de la gestion des sociétés.

Mansour M'HENNI
Professeur émérite Université Tunis El Manar (Tunisie)
Unité de Recherche en Etudes Brachylogiques (Ureb)

Bibliographie :

Livres

Khatibi, Abdelkébir, *Penser le Maghreb*, Rabat, Smer, 1993.

M'HENNI, Mansour, *La Quête du récit dans l'œuvre de Kateb Yacine*, Tunis, L'Or du Temps, 2002

M'henni, Mansour, *De la transmutation littéraire au Maghreb*, Tunis, L'Or du Temps, 2002

M'henni, Mansour, *Le Texte mixte de la littérature tunisienne de langue française. L'expérience triangulaire*, Tunis, Centre de Publications Universitaire CPU, 2004.

M'henni, Mansour, *La Raison de méditerranéité*, Tunis, Maison arabe du livre, 2008.

M'henni, Mansour, *Pratique lectoriale et pédagogie de la littérature*, Tunis, Maison arabe du livre, 2010.

M'henni, Mansour, *Le Retour de Socrate*. « Introduction à la Nouvelle Brachylogie », Paris, L'Harmattan, 2017. (Première édition : Tunis, Editions Brachylogia, 2015).

Articles

Brondino, Michele, « Méditerranée », dans *Dictionnaire critique de la mondialisation*, Ed. Le Pré aux Clercs, 2002, p. 222-225.

M'henni, Mansour, « La Méditerranéité pour la modernité de la Méditerranée », in M'henni, Mansour & Tenkoul, Abderrahman (Dir.) *Méditerranéité plurielle*, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 9-24.

Hector Malot et la tentation du bref

Résumé : Hector Malot est connu comme auteur de romans-feuilletons très longs. Il a pourtant été journaliste et amené à produire des textes plus courts, mais qui ne donnent pas un effet de concision. A un certain moment de sa carrière, il va être amené à proposer pour des ouvrages collectifs des textes courts, s'apparentant à la nouvelle mais souvent extraits de ses romans. La question est donc de savoir comment le bref peut s'insinuer dans le long, comment la « pointe », l'ironie, surgissant presque accidentellement dans un récit diffus, rétablissent la complicité avec le lecteur.

Mots-clés : Malot, roman-feuilleton, concision, le bref, lecteur

Title: Hector Malot and the Temptation of the Brief

Summary: Author of very long novels that sometimes form series, Hector Malot has also written short texts as a journalist. These short texts may nevertheless contain some lengthy passages, and it is interesting to compare Hector Malot to Guy de Maupassant, oft twenty years younger, but which seems to show him the model of brevity. For his part, Hector Malot allegedly claimed to have given him the argument the short story "La Maison Tellier", and in his novel there are steps that can be isolated and published as news.

In both authors, this news is characterized by endings which refers to the genre of funny story. This assumes a complicity between the author and the reader in the context of an exchange, a conversation. This implies a great writing mastery. However, this communication ends on the study of one of Malot's short stories, "Virebord", presented as the return of a dream. Thus, these few pages tell us more about him than the sixty novels that constitute his work.

Keywords: Malot, Guy de Maupassant, short stories, journalism, conversation.

Il pourra sembler paradoxal d'évoquer Hector Malot dans un tel colloque. Cet auteur est en effet connu pour l'extrême longueur de ses romans-feuilletons. Le plus célèbre, *Sans famille*, peut être reçu comme la réunion de plusieurs romans, tant le développement des grandes parties y tend à l'autonomie. Cela est tellement vrai que certaines de ces parties ont été rééditées séparément, notamment pour constituer des romans scolaires, et que les diverses adaptations cinématographiques qui en ont été faites n'en retiennent que la trame principale, ne serait-ce que pour respecter la durée moyenne d'un film. Malot est par ailleurs l'auteur de cycles comprenant plusieurs romans, comme *Les Batailles du mariage* ou *L'Auberge du monde*. Indépendamment de cette étendue, les analyses qu'il propose dans chaque volume sont profuses, l'auteur ne nous épargnant aucun détail des tourments de ses personnages. Ses premières œuvres, les trois tomes de la série *Les Victimes d'amour* ainsi que *Les Amours de*

Jacques, dissèquent ainsi ces « bêtes humaines », comme l'écrit Zola à son propos. Un autre critique le compare à un naturaliste qui observerait sans fin les convulsions d'un serpent coupé en morceaux.

Il a pourtant été journaliste et amené à produire des textes plus courts, mais qui ne donnent pas un effet de concision. Le court, dans ce cas, n'est pas synonyme de brièveté. On pourrait croire qu'il s'agit de tirer à la ligne. Cela aurait pu être le cas dans les débuts, mais on voit ensuite dans les romans qu'il s'agit vraiment d'une marque de style. De toute façon, l'écriture spécifique du journal, visant à l'incisif, n'existe pas encore en France dans la deuxième partie du XIXe siècle, bien au contraire. Les journaux sont bavards. Le feuilleton, dans son sens premier de chronique régulière traitant notamment de l'actualité théâtrale, permet ainsi au « publiciste » de s'installer comme chez lui, en pantoufles. C'est le cas de Francisque Sarcey, un collègue de Malot, qui pratique la critique « bonhomme », familière, sur le ton de la conversation. Chaque semaine son lecteur lui rend visite pour cet entretien placé sous le signe du bon sens et d'un certain relâchement de la parole.

Le texte court peut être donc relativement diffus, comporter des longueurs, selon l'intention. Et ceci rejoint ce qui est dit dans l'appel à communication de ce colloque : « Le concept de Nouvelle Brachylogie se définirait comme « une façon d'être à soi et à l'Autre et une manière d'être au discours, fondée sur l'esprit de conversation comme principe éthique et comme concrétisation philosophique de la démocratie entendue comme un idéal de participation de chacun ». Dans les articles de Malot ou dans le feuilleton de Sarcey, le lecteur est présent, on lui parle, on est essentiellement dans le cadre du commentaire.

Bien entendu, dans ces journaux il y a des « variétés », des « notes », des « brèves », assez rarement signées, et qui occupent beaucoup moins d'espace, mais elles s'assemblent généralement pour former également un discours. Il faudrait explorer ces journaux pour retrouver les « contes » qui s'y donnent dans des styles très différents et qui n'obéissent pas à une typologie précise. Ce genre y a sa place avant que Maupassant n'en soit considéré comme une sorte de fondateur, lui imprimant la marque d'une extrême concision et d'une clarté de langue qui lui valent aujourd'hui d'être encore très lu en France et dans le monde entier. Clarté qui suppose sans aucun doute une grande connivence avec le lecteur, l'acte de lecture paraissant d'autant plus facile qu'il repose sur un partage d'expériences et de présupposés.

On rejoint donc le propos de Mansour M'Henni, pour qui :

[la brachylogie chez Socrate], traduite de façon peut être réductive par brièveté, déborde la question de poétique pour représenter une certaine conception du vivre-ensemble où la communication est essentiellement commandée par le récepteur. Ce dernier est à respecter et plutôt que de se fixer comme objectif de le convaincre coûte que coûte (la persuasion, c'est le rôle de la rhétorique), il s'agit de chercher en lui le miroir qui peut nous donner conscience des vraies questions à poser à notre vérité afin de la relativiser¹.

¹ M'henni, Mansour, « La Nouvelle Brachylogie : essai de définition », communication présentée à l'ouverture de Premier séminaire de brachylogie à Beyrouth, le 26 février 2015, à paraître dans un collectif d'articles de l'auteur, *Essais de nouvelle brachylogie*.

Il est donc intéressant de confronter Hector Malot et Guy de Maupassant, que tout semble opposer en la matière. Cette confrontation se justifie aussi parce que tous deux sont Normands et affichent leur « normandité » à un moment où la province de Normandie et la ville de Rouen revendiquent une place particulière dans le monde des lettres comme dans le monde des sciences. On parle même d'une « école de Rouen » qui peut s'affirmer avec Flaubert et son ami Bouilhet, dont Malot était également un familier. Hector Malot est né en 1830, il est donc un peu plus jeune que Bouilhet, né en 1822, et Flaubert, né en 1821. Curieusement, Flaubert et Malot ne se fréquenteront pas malgré de nombreuses attaches communes et l'admiration de Malot pour *Madame Bovary*. En revanche, Malot sera davantage en correspondance avec Maupassant, assez nettement plus jeune que lui puisque né en 1850.

C'est vers 1880 que Maupassant connaît une forme de gloire en devenant le maître de la nouvelle, avec *Boule de Suif* puis *La Maison Tellier*, parue en 1881. À ce moment, Hector Malot est également au sommet de sa réputation après le succès inouï de *Sans famille*, paru en 1877-1878. Rien ne peut être plus opposé que ces ouvrages. Mais on a quelques témoignages d'estime entre les deux hommes, dont il est difficile de percevoir la véritable profondeur. Ainsi en 1881 Maupassant remercie Malot de lui avoir envoyé son roman *Séduction* : « Depuis longtemps je vous lis assidûment, et j'ai été heureux que vous eussiez l'aimable attention de m'offrir, avec un mot de vous, l'œuvre nouvelle d'un romancier que j'admire et que j'aime ». En 1885, il lui envoie *Bel Ami* avec cette dédicace : « À Hector Malot, l'hommage d'un confrère qui l'admire infiniment ».

Mais le rapprochement le plus significatif se trouve dans le *Journal de Goncourt*, qui évoque l'enterrement de Maupassant, mort très jeune en 1894 :

A propos de *La Maison Tellier*, du succès énorme dont Rodenbach venait de s'étonner, Toudouze¹ contait que, se trouvant à l'enterrement de Maupassant dans la même voiture que Hector Malot, celui-ci lui avait appris que c'était lui qui avait donné l'épisode de la chose à Maupassant, mais qu'il avait gâté ce qu'il lui avait raconté en terminant la nouvelle par une fête, tandis que la matruille² avait dit à ses femmes : Et ce soir, *dodo toutes seules* » (dimanche 10 juin 1894).

La Maison Tellier repose sur une série de paradoxes censés rendre compte de l'esprit pratique, matoiset souvent amoral des Normands. De braves bourgeois tiennent une maison close qui va être fermée pour cause de communion. Dès le départ, le jeu de mots sur cette maison close réellement fermée commande une forme de réception. Par ailleurs, les filles de cette maison vont manifester à l'occasion de la communion et de la messe qui l'accompagne une sensiblerie et une religiosité qui font tout le sel de l'histoire. Maupassant ne cesse de jouer sur l'équivoque, qui suppose une morale et une connaissance du monde communes avec celle

¹ Gustave Toudouze (1847-1904) était un écrivain familier de Flaubert, de Maupassant et surtout des Goncourt.

² Ce mot assez rare désigne la tenancière d'une maison close. On le trouvait chez Victor Hugo dans *Notre-Dame de Paris*, en 1832.

du lecteur. Le comique repose sur cette complicité et cette infraction aux conventions qui imposent de condamner la prostitution. L'histoire se termine par une fête improvisée après le retour des filles, qui avaient beaucoup manqué à leur clientèle composée de bons pères de famille. Malot aurait donc proposé une fin tout à fait inverse, considérée comme plus amusante car reposant sur une formule plus incisive, et de ce fait plus caractéristique de l'histoire drôle. Le « dodo au lit toutes seules » aurait prolongé le paradoxe d'une vertu attribuée à des filles que la société considère habituellement comme « perdues ».

En même temps, Malot s'attribuerait une sorte d'expertise en matière d'effet comique. Notons qu'il lui est arrivé de pratiquer cet art de la chute à la fin d'un roman, *Une belle-mère*, paru en feuilleton en 1873. Le personnage central en est Madame Daliphare, une maîtresse femme, une commerçante redoutable, inaccessible à toute émotion en dehors de ses affaires ou de son fils unique, qu'elle a réussi à séparer de sa femme. Celui-ci finit par s'en aller avec son propre fils, la laissant dans son bureau et avec ses employés qui commentent la situation sans charité :

Vers dix heures, Pommeau fut obligé d'entrer dans le cabinet de madame Daliphare ; il en ressortit aussitôt la figure bouleversée.

Que se passe-t-il donc ? demandèrent les commis.

La patronne qui pleure ; elle est tellement accablée qu'elle ne m'a ni vu ni entendu.

Enfin ! dit Flavien. Pour la première fois de sa vie.

Elle est debout, continua Pommeau, et ses larmes tombent goutte à goutte sur le grand-livre.

Elle pleure sur le grand-livre ! s'écria Lutzins, ça va faire des pâtés.

Le caractère mesquin de cette boutade est encore renforcé par la disproportion avec les quelques centaines de pages de ces deux volumes, qui se terminent comme une histoire drôle, genre bref par excellence. En même temps, ce côté lapidaire est censé caractériser une certaine profondeur, toute une morale ou une philosophie sociale, et témoigner d'une certaine déshumanisation de l'entreprise ou de l'administration moderne. Sur ce point aussi Malot rejoint un des sujets traités par Maupassant, la vie de bureau. Mais on ne peut s'empêcher de penser à un roman paru quelques années plus tôt, en 1869, *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, et à sa fameuse clause, « C'est là ce que nous avons eu de meilleur », qui annule en quelque sorte une grande partie de l'histoire, réduite à néant. En novembre 1869, dans une lettre à Flaubert, le critique et historien Hippolyte Taine apprécie l'ironie latente du « terrible mot de la dernière page » tout en se demandant si le public sera capable de voir cette finesse¹. Hector Malot l'avait sans doute perçue en reprenant le même procédé.

L'anecdote contée par Goncourt a souvent été évoquée par les critiques et les biographes. Elle est assez souvent considérée comme fautive. Avec Goncourt, il faut évidemment faire la part du ragot, et son journal est un tissu de médisances. Il s'y applique notamment à refuser tout talent à Maupassant. Mais on sait aussi qu'Hector Malot, sous des allures franches et bonhommes, savait se mettre en valeur indirectement. Dans

¹ Lettre reproduite dans *Gustave Flaubert, Mémoire de la critique*, Presses de l'université Paris Sorbonne, 2006, p. 280.

tous les cas, il est significatif que ce soit à lui que Goncourt ait pensé. Il ne semble pas qu'il ait éprouvé beaucoup d'estime pour cet auteur qui ne revendique nullement un statut d'artiste. Pour quelles raisons avancer son nom ? La première, sans doute, tient à l'origine normande commune de Malot et Maupassant, qui n'est pas simplement un fait de géographie mais qui renvoie à une certaine tournure d'esprit, à une rouerie qui caractérise les deux hommes mais aussi les personnages qu'ils mettent en scène. Par ailleurs, on a reproché à tous deux de n'avoir aucune imagination et de se nourrir de potins.

Cette attribution n'est pas invraisemblable si l'on admet qu'elle révèle chez Malot une sorte d'attrait pour le genre le plus éloigné de sa pratique ordinaire, mais aussi la conscience d'avoir précédé Maupassant sur le terrain de l'esprit normand. Si on lit les œuvres de Malot parues avant celles de Maupassant, on trouve des traces assez nettes de cet esprit, remarqué par les critiques de l'époque. C'est le cas notamment du roman paru en 1868, *Un beau-frère*, très dramatique puisqu'il relate un internement abusif dans un asile psychiatrique. Mais il offre aussi des moments plus drôles dus à son ancrage dans un canton plus ou moins imaginaire de la Normandie. Ainsi le narrateur fait un bout de chemin avec le facteur et il le fait parler, lorsque celui-ci s'interrompt soudain et apostrophe un paysan qui a reçu du courrier de son fils. S'ensuit une scène qui n'apporte rien à l'action et qui constitue une sorte de parenthèse amusante, dont la fonction est de présenter comme un point de vue ethnologique.

Cette scène sera rapportée par « Un masque de fer » (pseudonyme de Philippe Gille) dans les « Échos de Paris » du *Figaro* du 9 mai 1873, de manière isolée comme un conte, terme pour terme en dehors de la phrase d'introduction, et sous le titre : « Un très joli trait d'avarice normande raconté par Hector Malot » :

Un facteur rural faisait sa tournée à travers la campagne. – Hé, père François, j'ai là une lettre pour vous, c'est six sous. Par-dessus la haie, Gadebled tendit la lettre à un vieux paysan qui, dans l'herbe mouillée, ramassait des pommes vertes. – Une lettre pour moi, dit celui-ci en relevant la tête, d'où ça peut-il venir ? – D'Alger; c'est, bien sûr, de votre garçon. – Montre ça, vite. Le facteur, sans lâcher la lettre, allongea le bras de telle sorte que le père François l'eut presque sur le nez ; le paysan la regarda, la flaira, mais sans la prendre. – C'est six sous, répéta le facteur. – Oui, c'est bien ça, c'est l'écriture de mon garçon. Dis-donc, Gadebled, puisqu'il écrit, c'est qu'il est vivant, pas vrai ? Quand je lirais sa lettre, je n'en saurais pas plus long ; garde-la, je garde mes six sous.

Chez Maupassant la figure du facteur rural reviendra régulièrement, et prendra un relief particulier dans certaines nouvelles, comme « La Petite Roque » où il se fait l'agent du destin, et surtout peut-être « Le crime au père Boniface », où il est l'instrument involontaire d'un comique égrillard, prenant les cris de jouissance d'une jeune épouse pour des cris de douleur et croyant à un crime. Tout se passe comme si Maupassant avait paradoxalement trouvé chez Malot le ressort de son comique normand.

Il reste que si le texte court peut comporter des longueurs, inversement, à l'intérieur du genre long qu'est le roman peut se glisser un morceau s'apparentant à l'anecdote, elle-même proche de l'histoire drôle, marquée par une chute finale. Si on reprend la lecture de Malot à la lueur

de cette observation, on en trouve bien d'autres exemples, qui ne se cantonnent pas à la rouerie normande mais qui sont toujours en rapport avec l'humour ou l'ironie, notamment celle qui caractérise l'esprit mondain de la haute aristocratie. L'incarnation la plus achevée est le baron de Cheylus, campé dans deux de ses romans, *Madame Oberninet* surtout *Un mariage sous le Second Empire*. Il est le type même du préfet du Second Empire, spirituel et manipulateur, ne croyant en rien, et il est copié sur le modèle d'un préfet qui a réellement défrayé la chronique, le célèbre Janvier de La Motte. Le bon mot, la saillie, hérité de l'esprit de cour, confère à certains passages une singularité qui permet de les isoler.

On notera que Malot lui-même a repris la matière de quelques autres pages de *Un beau-frère*, la même année 1868, pour en faire une nouvelle, « Un monsieur qui se fait suer. – Le sport à Paris » dans le volume 4 de la publication collective d'Hetzel, *Le Diable à Paris*. Les trois premiers volumes de cette série, *Le Diable à Paris* et *les Parisiens à la plume et au crayon*, avaient paru en 1845, au moment de la mode du livre romantique et des « Physiologies ». Ce quatrième volume plus tardif, très illustré, entend renouer avec l'esprit parisien et ce que Benjamin a appelé la « littérature panoramique¹ ». Ici, Hector Malot se place sur le terrain du sport, activité mondaine qui caractérise une jeunesse désœuvrée, des jeunes gens qu'il traite par ailleurs de « crevés ». Et pour les évoquer, il a recours à un jeu de mots macabre. En effet, rendant visite à un certain Chopard, une connaissance qu'il a rencontrée la veille et qui est jockey, on lui dit qu'il ne peut être reçu, cet ami étant « sous le suaire ». Comme Chopard était bien portant la veille, il interroge avec stupéfaction le domestique qui répond de manière équivoque. Il croit donc à un suicide avant de découvrir son ami, rouge comme un homard, se faisant suer sous un suaire en caoutchouc pour descendre au poids réglementaire de 51 kilos. Dans *Un beau-frère*, l'histoire était racontée de manière plus émiétée et l'explication du mot « suaire » était immédiatement donnée, si bien que le récit n'était pas construit sur l'équivoque. Ainsi la nouvelle apparaît-elle ici comme l'expansion d'un épisode bref, les faits sont rapportés plus longuement et avec plus d'effets que dans le roman, suscitant un jeu sur le fantastique avec le lecteur. Cette plaisanterie est d'autant plus aisée à mettre en œuvre que cette acception du mot « suaire » ne figure dans aucun dictionnaire. S'il a bien un rapport avec la sueur, c'est dans la mesure où il désigne un linge pour essuyer le visage, et notamment le Saint Suaire qui a gardé l'image du Christ. Nous ne l'avons rencontré ailleurs que chez Malot lui-même, dans *Un mariage sous le second empire*, et toujours pour évoquer un jockey désirant perdre du poids sans se priver de manger. Ce mot faisait-il partie d'un argot propre au monde des courses ? Ne sonne-t-il pas non plus comme une plaisanterie discrète, un clin d'œil du mécréant qu'était Hector Malot, le jockey vivant un supplice analogue à celui du Christ ? Le texte a plu, et il sera réédité plusieurs fois avec un titre plus expressif, « Sous le suaire », en 1882 dans *Entre Amis*, publication de la société des gens de lettres, chez Eugène Dentu, puis dans le seul recueil de nouvelles de Malot, *Mariage riche*, en 1889. Ce n'est pas tout car on pourra le relire dans le supplément littéraire de *La Lanterne*, le 20 février 1890, dans *Le Bon Journal* n°397, en 1890, dans le supplément

¹ Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages [1924-1939], Les Éditions du Cerf, 1989.

illustré du *Petit Journal* en novembre-décembre 1890, et dans *L'Intransigeant illustré*, en 1891. Une histoire drôle est d'abord une histoire qui se répète presque infiniment, comme l'a montré Maupassant dans son fameux conte *La ficelle*.

C'est pourquoi Malot va se livrer volontiers à cette opération de découpage et de prélèvement, notamment lorsqu'il contribue aux ouvrages collectifs de la Société des gens de lettres, qui publie chaque année un recueil de textes gracieusement donnés par ses adhérents, le produit des ventes étant destiné à secourir les vieux écrivains indigents. Ceci permet à Malot de se montrer généreux sans rien perdre de ses revenus, car il replacera les mêmes textes dans nombre de journaux. Mais cette reprise constante confirme qu'une histoire est destinée à être redite. Une histoire n'est jamais racontée une seule fois, et cette répétition va à l'encontre des règles de la conversation telles qu'elles ont été fixées par les sociolinguistes et qui interdisent en principe la redondance. Par ailleurs l'auteur introduit des variations dans la manière de terminer, si fondamentale pour le texte court.

Cette pratique se fera nettement plus fréquente à partir de 1880, c'est-à-dire quand le genre de la nouvelle prend un éclat particulier avec le succès de Maupassant. En 1889, Malot va jusqu'à réunir plusieurs nouvelles pour son unique recueil, *Mariage riche* (lui-même avouera que la nouvelle qui donne le titre à ce recueil a été écrite par sa femme). Comme son jeune confrère, Malot varie les tons. À côté de « Sous le suaire » ou de « Le café Adèle », encore une histoire normande, « Mariage riche » est particulièrement dramatique. Un texte s'intitule « Une peur », thème traité plusieurs fois par Maupassant, dont deux nouvelles ont pour titre « La peur », en 1882 et en 1884. Malot alterne aussi paysages normands et paysages du Midi : ainsi l'action de « Vire de bord » se déroule-t-elle en Italie sur les bords du lac de Côme. Cette histoire se distingue des autres en ce qu'elle touche à une question personnelle mais qui reste dans l'ombre. En effet, dans cette nouvelle d'abord publiée en 1888 dans *La Revue illustrée*, un père enlève en quelque sorte sa fille à une épouse qui s'exhibe avec son amant. À la dernière page, alors qu'ils sont sur le départ, le père et son enfant surprennent le couple dans une barque : « Gabrielle, éperdue, se jeta sur son père. – Ah ! Papa. – Ton père t'aimera pour deux ».

Il se trouve que cette situation renvoie indirectement à celle que connurent Malot et sa fille Lucie, après la mort de sa première épouse en 1880. Hector Malot a chéri, élevé et instruit sa fille, refusant de se séparer d'elle. Curieusement, il avait anticipé sur ces événements dans deux de ses romans, *Une bonne affaire*, en 1870, et *Le Mari de Charlotte*, en 1873 : dans les deux cas, un père resté seul avec une fille qu'il élève servait de porte-parole à l'auteur en exposant ses principes éducatifs. Ici, l'histoire plus brève, même si elle est découpée en chapitres et si elle a d'abord paru en feuilleton, resserre le propos sur l'amour du père pour sa fille, et la phrase finale, qui fonctionne comme un trait d'esprit tout en étant son contraire, permet de clore le texte d'une façon absolue.

Malot en a fait lui-même un curieux commentaire dans *Le Roman de mes romans*. D'après lui, ses autres nouvelles ont été conçues et exécutées comme ses romans après une préparation plus ou moins longue, avec des documents et sur un plan arrêté, tandis que « Vire de bord » n'est qu'un

rêve écrit le matin tel qu'il s'était déroulé la nuit, dans le sommeil inconscient ». Mais ce sommeil était-il vraiment inconscient, se demandait-il. Et Malot de se livrer à une réflexion sur la production des rêves : un romancier ne rêve pas comme un financier, un soldat comme un prêtre ; le chien rêve de chasse, le bébé de tétées, la jeunesse d'amour, la vieillesse de jeunesse, le romancier d'histoires. C'est précisément d'un rêve de romancier qu'est né « Vire de Bord ». Malot insiste sur le caractère resté inexplicable du rêve malgré tout ce que l'on a écrit à son sujet. Pour sa part, il s'attarde sur les nombreux cas où il a pu trouver pendant son sommeil des solutions à des problèmes qu'il n'arrivait pas à résoudre la veille au soir.

Quelquefois, c'était sous forme de rêve que le travail cérébral fonctionnait avec la mémoire pour l'enregistrer ; et alors je le suivais, mais sans le diriger, c'était lui qui m'entraînait, et tout ce que j'aurais pu, si j'avais voulu faire un effort de volonté, c'eût été l'interrompre en me réveillant. C'est ainsi que « Vire de Bord » a été rêvé du commencement à la fin, avec sa composition, son développement, les phases par lesquelles passe l'action, son dialogue, ses paysages (que je connaissais d'ailleurs) ; si bien que le lendemain matin il n'y a eu qu'à écrire cette historiette, à laquelle je me serais bien gardé de rien changer, puisque je voulais la présenter comme une observation personnelle de la forme que peut prendre le rêve dans un cerveau façonné depuis longtemps au travail de l'imagination et l'esclave de ce travail.

Hector Malot, homme qui a toujours tenu à se présenter comme maître de soi et en toute situation, parle curieusement d'un produit spontané, sans intervention de la volonté. Ainsi, le texte court, qui reprend une matière à la fois personnelle et romanesque, semble révéler plus crûment ses racines profondes, et il le place explicitement sous le signe de l'inconscient. Curieusement, il éprouve le besoin d'un mode d'emploi qui n'explique rien mais qui souligne l'importance existentielle d'une nouvelle qui est peu de chose, qui pèse peu en regard des milliers de pages que représente une soixantaine de romans très longs dont une des fonctions est peut-être d'enfouir cet inconscient.

Francis Marcoin (Université d'Artois)

Références bibliographiques

Dessons (Gérard), *La voix juste. Essai sur le bref*, Paris, Manucius, 2015.

M'henni (Mansour), *Repenser la Brachylogie pour une nouvelle brachylogie*, Tunis, Latrach Editions, 2016.

M'henni (Mansour), *Le retour de Socrate : introduction à la brachylogie*, Paris : L'Harmattan, 2017.

Marcoin (Francis), *Hector Malot, l'errance enfantine revue par l'animé et le cinéma, au Japon et en Chine*, revue « Perrine » en ligne, site de l'association des amis d'Hector Malot 2017.

Marcoin (Francis), « Hector Malot : Normandie réelle, Normandie rêvée », dans *Hector Malot, le roman comme témoignage*, N. Coutant & A. Thomas-Vidal (dir.), Rouen, éditions des Falaises, 2016.

Marcoin (Francis) (dir.), *Hector Malot et le métier d'écrivain*, Magellan&Cie Paris, 2008.

Philippot (Didier), *Gustave Flaubert, Mémoire de la critique*, Presses de l'université Paris Sorbonne, 2006.

Walter (Benjamin), *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris : Éditions du Cerf, coll. *Passages*, 1989.

Baroque et Brièveté. Un pays, une histoire

ABSTRACT :

La situation géopolitique comme l'Histoire, récente et ancienne, de la Belgique a engendré un type de construction humaine, sociale et institutionnelle, singulière. Pour une large part, celle-ci ne correspond pas aux principes sur lesquels se sont fondés les États-Nations – ce qui ne signifie en rien quelque forme d'inexistence, comme d'aucuns voudraient le faire accroire. Les conséquences de cette différence touchent en revanche aussi bien aux mentalités qu'à la culture. Le fait de ne disposer d'aucune langue propre constitue une autre caractéristique importante de ce pays, différence qui se complique, pour les Francophones de Belgique, de leur rapport à la France. Celle-ci fit en effet jouer à la langue française un rôle majeur dans son processus de création d'une identité nationale. De cet entre-deux vivace, qui caractérise à maints égards la Belgique, naît une propension au baroque et/ou au bref, assez étrangère aux codes dominants de la culture hexagonale.

MOTS-CLES : Belgique ; Pays d'entre-deux ; Littératures francophones ; Histoire de l'Europe ; Histoire des Formes

Title: Baroque and Brevity. A Country, a history

Summary: The geopolitical situation in Belgium as well as its ancient and recent history has engendered a type of human, social and institutional construct that is one of a kind. To a large extent, this does not correspond to the principles on which the Nation-States were based – which does not mean, in anyway, that nothing in any form of non-existence, as some would falsely assert.

On the other hand, the consequences of this difference affect mentalities as well as culture. The fact that it does not possess a language of its own constitutes another important characteristic of this country, a difference that is complicated, for Francophone Belgians, by their relationship to France. Indeed, this latter country accorded a major role to the French language in its process of creating a national identity. From this perennial in-between, which characterizes Belgium, a propensity for baroque and/or brief, is born, the dominant codes of the culture of France itself.

Keywords: Belgium, country in-between, francophone literatures, history of Europe, history of forms.

Le bref, l'entre-deux, la mixité et la conversation, notions qui structurent le propos de ce colloque, m'ont longuement interpellé. Leur articulation me semblait tout sauf évidente. À quoi s'ajoutait le lien à la Méditerranéité, espace complexe, saturé d'Histoire mais dont les frontières intérieures, pour dentellisées qu'elles soient, sont extrêmement cernables.

Tel est nettement moins le cas de la Belgique qui correspond en revanche – et à plusieurs égards – à divers aspects de la problématique de ce colloque. C'est d'elle dont je parlerai.

Mon propos comportera une partie historique ; une partie identitaire ; une autre liée à l'une des langues que nous parlons et que j'écris, le français ; une partie littéraire, enfin.

Je me concentrerai tout d'abord sur la notion d'entre-deux qui jouera par ailleurs dans chacune des parties de mon exposé.

Une très ancienne position médiane

Définir la Belgique par la notion d'entre-deux est chose très ancienne, et qui fut parfois utilisée de façon mythique. Elle met régulièrement en rage les fanatiques de l'homogène, plaie du XX^e siècle qui est loin d'avoir cessé ses effets. À un certain point de vue, elle est toutefois le lointain effet d'une histoire millénaire. Au moment où, conformément aux traditions franques, l'Empire de Charlemagne se partage (843) entre les trois fils de son successeur Louis le Pieux, l'aîné, Lothaire, hérite de la partie centrale – la plus riche –, la Lotharingie, terme qui se retrouve dans le mot Lorraine. En gros, cette entité va de la Belgique actuelle au Piémont et aux Italies ; elle s'articule à quelques grands fleuves (Rhône, Rhin, Meuse, Escaut, Pô). À gauche et à droite de cette Lotharingie, les deux cadets reçoivent des territoires qui vont donner naissance, à très long terme, d'une part à la France ; de l'autre, aux Allemagnes, puis à l'Allemagne. Ces deux cadets signent un pacte, le fameux « Serment de Strasbourg ». Ils mettent ainsi en œuvre les prodromes d'un long processus historique de constitution des deux pays qui entendent aujourd'hui constituer une sorte de directoire européen.

Ce long processus, moins téléologique que n'ont voulu le faire accroire les mythologies nationales, passera par diverses phases de dépeçage des pays d'entre-deux – voire de dénégation de leur droit à l'existence. Avec le Traité de Versailles (1919), d'aucuns purent croire que c'en était bien fini de ces incongruités dont la Suisse ou la Belgique continuent toutefois de porter la trace. Léon Leclère l'a fort bien relaté dans son livre *La Question d'Occident*¹.

La Belgique constitue donc une sorte de résidu de ce vaste espace germano-latin. Elle fait tache au sein des États-Nations européens puisqu'aucune langue, ni propre ni unique, ne la définit et qu'elle en abrite plusieurs. Ses parlers sont parents de ceux qui se sont imposés en France et en Allemagne, puis aux Pays-Bas. Au Moyen Âge, l'essentiel des entités féodales de la future Belgique dépendait du Saint Empire romain de la Nation germanique tandis que le comté de Flandre (soit la rive gauche de l'Escaut) se trouvait dans un lien de vassalité au roi de France. Les styles architecturaux des vallées mosanes et scaldiennes confirment ces influences variées. Politiquement, Charles Quint mettra un terme à ces

¹Leclère (L.), *La Question d'Occident*, Bruxelles : Lamartin, 1921.

divers vasselages en autonomisant les dix-sept Provinces mais en les mettant dans l'orbite, très lâche, de l'Empire. Le prince-évêque de Liège était par ailleurs un des sept grands électeurs de l'empereur romain germanique jusqu'à la fin de l'Ancien Régime.

Mixité, quand tu nous tiens

Tout cela, pour tracer une toile de fond, mais aussi pour rappeler que l'Histoire est têtue ; et pour signaler d'emblée qu'il est impossible de parler de ce petit pays, fait de mille et une mixités, sans faire entrer les discours le concernant dans le complexe. Chercher à l'éviter pour se conformer aux doxas récentes, c'est s'assurer de rater l'analyse de la question belge et de ridiculiser son objet – habitants et pays. De les vouer donc au devoir d'inexistence.

Les Belges ont certes pris l'habitude des faux historiques les concernant, au point d'y croire parfois. Leur Histoire ne contredit-elle pas les simplifications ou les simplismes des histoires nationales ? Elle renvoie sans cesse à des phénomènes de mixités, de cohabitations et d'interférences qui battent en brèche les idéologies périlleuses et mortifères qui accompagnent, la plupart du temps, les rodomontades nationalistes dont nombre de peuples européens – à commencer par ceux qui en inventèrent l'idée – ont pourtant fait l'expérience. L'affaire est loin d'être close. Lorsque Charles Michel, actuel Premier ministre du Royaume, s'est rendu au Parlement européen, le Brexiteur en chef, Nigel Farage, lui a carrément signifié que son pays n'existait pas.

Il serait certes erroné de se focaliser sur ces nouvelles figures de l'extrême droite nationaliste européenne qui ont en outre la vue courte. L'Irlande du Nord continue ainsi de poser problème au Royaume-Uni – et maintenant, l'Écosse. Un Français, Monsieur de Saint-Robert¹, s'était fendu, en 1998, au Colloque international francophone du Canton de Payrac et du Pays de Quercy, de propos qui avaient déchaîné la réplique acérée de Xavier Mabille². Ils tentaient de réécrire l'Histoire à l'aune du vieux rêve français de la frontière du Rhin, et se devaient donc d'affirmer l'artificialité de la Belgique. Son propos, comme celui de son collègue historien, rejoignaient, à peu de choses près, les discours des nationalistes flamingants les plus obtus.

L'empire allemand n'avait pas raisonné autrement par rapport à la spécificité et à l'indépendance de la Belgique. En août 1914, il avait décidé de l'utiliser comme promenade de santé pour ses troupes vouées à l'attaque de la République française. Mal lui en prit. Le II^e Reich, comme le III^e Reich après lui, mit ensuite en place, durant les années d'occupation, divers plans destinés à dépecer le pays. Ils étaient censés se fonder sur des critères linguistiques que l'on considérait comme raciaux – voire à annexer

¹ Saint-Robert (Philippe de), « Un regard sur la question belge », in Jouve (Edmond) et Dreyfus (Simone), *Belgique Wallonie-Bruxelles. Une littérature francophone. Actes du 8^e colloque international francophone du Canton de Payrac et du Pays de Quercy*, Paris : Association des écrivains de langue française, 1999, p. 383-393. Le texte publié a été édulcoré par rapport aux propos tenus.

² Il fut le directeur puis le président du C.R.I.S.P (Centre de recherche et d'information socio-politiques). Il est notamment l'auteur du livre de référence sur l'histoire politique de la Belgique : *Histoire politique de la Belgique* (Bruxelles : CRISP, quatre éditions de 1986 à 2000) et *Nouvelle histoire politique de la Belgique* (Bruxelles : CRISP, 2011), ou *La Belgique depuis la Seconde Guerre mondiale* (Bruxelles : CRISP, 2003).

ou inféoder à l'Allemagne ces territoires auxquels Berlin refusait en fait foncièrement le statut de pays.

À la différence des côtes des îles britanniques ou des façades atlantique et méditerranéenne de la France, des Alpes, du Rhin ou des Pyrénées, les frontières de la Belgique comportent peu d'évidences physiques. Cela renforça les visées annexionnistes de ses voisins. Ces frontières ont évolué, qui plus est, au fil du temps – comme la plupart des frontières des États européens d'ailleurs. Dans cet entre-deux géographique, les Puissances trouvèrent un terrain rêvé pour vider leurs querelles – le faible relief du pays jouant également en sa défaveur. Lille, Dunkerque ou Valenciennes faisaient partie des anciens Pays-Bas, qui sont l'ancêtre de la Belgique actuelle – et ce, jusqu'à la fin du XVII^e siècle qui vit les armées de Louis XIV s'en emparer.

Sur cet entre-deux géographique et politique, les Français se servirent au XVII^e siècle, après avoir été défaits au XVI^e. Les Allemands, désormais unifiés en un espace identitaire à la fin du XIX^e siècle, entendirent faire de même au XX^e siècle mais sans succès durable. La rivalité franco-allemande au sein de la Belgique des débuts du XX^e siècle pourrait faire l'objet de longs développements. Ces diverses formes de prédation constituent un des aspects des innombrables tentatives de réduction ou d'accaparement de cet entre-deux culturel, concrétisé, qui plus est, à l'intérieur de ses frontières, par la présence de plusieurs langues, d'un habitus commun, mais de manières de le vivre parfois assez différentes.

Le pays abrite trois langues. Outre le français et le néerlandais, on y a toujours en effet parlé un peu d'allemand comme le montre clairement le recensement de 1912 dont fait état Jules Destrée dans son livre *Il Principio della nazionalità belga*¹. Les habitants germanophones de l'est de la Belgique, aujourd'hui constitués en Communauté germanophone (les Cantons dits rédimés que la Belgique a récupérés sur l'Allemagne au sortir de la Première Guerre mondiale, et dont la Prusse s'était emparée au Congrès de Vienne en 1815), s'y sont ajoutés ou substitués. En gros, géographiquement, le nord du pays est néerlandophone, le Sud francophone tandis que l'Est comporte une réelle minorité germanophone ; et que Bruxelles mêle Francophones et Néerlandophones dans des proportions très dissymétriques – à nette prédominance francophone aujourd'hui. Les 350.000 Francophones vivant dans la partie flamande du pays sont, quant à eux, dans l'état actuel de l'organisation du pays, dépourvus d'existence légale.

Ce partage du territoire entre parlers latins et parlers germaniques remonte à la fin de l'Empire romain. La frontière linguistique ne posa aucun problème sérieux à quiconque jusqu'au XIX^e siècle, et à la constitution de l'État belge. Celui-ci, démocratie censitaire aidant, fut géré par des élites qui utilisaient toutes le français. La question sociale constitua donc un socle important de la revendication linguistique flamande au siècle des nationalités et de l'identité fondée exclusivement sur la langue. Or, la frontière linguistique avait peu bougé au fil des siècles – en gros dix kilomètres dans un sens ou dans un autre. Elle n'avait jamais posé de vrais problèmes. L'essentiel des populations parlait d'ailleurs des dialectes.

¹ Destrée (Jules), *Il Principio della nazionalità belga*, Catania, F. Battiata éd., 1916.

Une francisation avait certes accompagné la place éminente occupée par le français en Europe au XVIII^e siècle. Reste que les tensions croissent au XIX^e siècle, moment où bourgeoisie et aristocratie exercent un pouvoir de classe et le font alors que monte puis s'impose la revendication du suffrage universel. Cela ne sera pas sans déstabiliser les jeux de va-et-vient culturel qui avaient caractérisé les siècles antérieurs, jeux qui persistent encore, ouvertement, à Bruxelles. Le parler populaire de la capitale est à cet égard exemplaire puisqu'il mêle traces germaniques et latines, dans des proportions différentes selon les locuteurs. Ce mixte plein de gouaille, étranger au bon parler pointu¹, n'est pas étranger à la zwanze, type d'humour belge privilégiant l'autodérision comme celle des pouvoirs². Elle a produit indirectement un chef-d'œuvre théâtral francophone, *Le Mariage de Mlle Beulemans*, qui joue du comique tiré de la cohabitation des niveaux de langue. Mais le dialecte bruxellois est rarement pris en compte par les spécialistes parce qu'il mêle les traces des deux idiomes – ce qui heurte, une nouvelle fois, la théologie de l'homogène.

Incongruité ou potentialité ?

Politiquement les Belges ont toujours oscillé entre des influences diverses. La Constitution de 1830 procède ainsi d'un schéma à la française, symbolisé par une devise nationale « L'union fait la force », qu'il ne faut toutefois pas lire selon les codes français de l'Un et Indivisible, mais comme métaphore : celle d'un pacte (entre libéraux et catholiques) pour gouverner ensemble contre l'étranger (mais se chamailler entre soi, la paix revenue). Les réformes constitutionnelles des dernières décennies du XX^e siècle empruntent, elles, au modèle fédéral allemand et renvoient peut-être, pour partie, à l'austro-marxisme. Régions et Communautés disposent ainsi d'un ministre-président à leur tête.

La structure très particulière associant Régions et Communautés représente une construction institutionnelle rare, qui tente de prendre en compte des mixités parfois contradictoires. Cela ne veut pas dire, comme d'aucuns voudraient le faire accroire, que la Belgique n'est pas un Pays – dût celui-ci (solide différence avec la Méditerranée) n'avoir pas de frontière physique claire hors ses soixante-sept kilomètres de côte.

Ces tracés que l'Histoire n'a pas arrêté de modifier en fonction des avancées militaires et des jeux diplomatiques délimitent dans l'espace un pays bien réel dont les modes d'existence et de fonctionnement (le compromis permanent) tranchent par rapport à beaucoup d'autres mais constitue une forme de démocratie – et donc de dialogue permanent peu porté sur les règlements de compte sanguinaires.

Vécue dans un espace aussi complexe et mouvant, la notion d'entre-deux ne saurait pas ne pas engendrer des conséquences dans les mentalités comme dans les imaginaires. Une telle situation s'esquisse aux XV-XVI^e siècles. Dès la fin du XVI^e siècle³ – et la scission du Nord et du Sud

¹ Des fables, dite de Pitje Schramouille (Bruxelles : Labor [Espace Nord ; 121], 2000) ont été écrites en bruxellois par Roger Kervyn De Marcke Ten Driessche, un Francophone. (Ces Fables viennent d'être rééditées dans la collection Espace Nord en 2018.) On retrouve des traces comparables dans certaines séquences de pièces de Michel de Ghelderode.

² Ghelderode (Michel de), *Choses et gens de chez nous*, tome 2, Bruxelles : Maréchal, 1943, p. 251.

³ Stengers (Jean), *Histoire du sentiment national en Belgique des origines à 1918. Tome 1 : Les racines de la Belgique. Jusqu'à la Révolution de 1830*, Bruxelles, Racine, 2000.

des XVII Provinces (elles donnent lieu aux futurs Pays-Bas et à la Belgique) –, elle entraîne une conscience identitaire particulière, qui met à mal les principes de l'identitaire supposé homogène auquel les pays européens tenteront de se conformer au XIX et XX^e siècles. D'où le sentiment d'incongruité, intériorisé d'ailleurs par certains de mes compatriotes, censé devoir caractériser l'être-au-monde des Belges.

Dans un XX^e siècle fondé notamment sur l'éradication ethnique et les déplacements de populations, on peut bien évidemment trouver, au nord comme au sud de la Belgique, maints textes qui s'attèlent¹ à tenter de mettre en place ce modèle fascisant. Soit en exacerbant le nationalisme flamand, soit le rattachisme à la France. La complexité belge a toutefois résisté bien mieux qu'on ne le dit et qu'on ne l'eût cru. Cela s'inscrit également dans le politique. Quel pays jouant sur le refus de la complexité tiendrait, comme ce fut le cas en Belgique, apparemment sans gouvernement durant 542 jours ?

La Belgique constitue une réalité à part qu'il faut pouvoir prendre en considération telle quelle et une sorte de laboratoire européen. Sa taille l'aide et la dessert à la fois. Elle se dit notamment à l'intérieur de la question européenne, où elle indique quelque chose d'autre – de curieux au premier regard –, mais qui pourrait se révéler porteur à l'avenir. La négociation permanente fait partie de ce système, comme le très subtil jeu de pouvoirs et contre-pouvoirs qui structure le pays. Chacun y tient toujours l'autre par un bout de la barbichette. Le complexe pouvait-il donner autre chose ? Chaque fois que l'on a essayé de sortir du complexe, on s'est planté – réalité historique intéressante. On est toutefois allé un peu loin, à mon sens, dans la juxtaposition et l'éparpillement des pouvoirs.

Incongruité que ce pays ? Si l'on disait plutôt : « pays baroque² » ? Pour ceux qui croient aux identités meurtrières dont « le vieux continent » a été la très vivante incarnation, l'entre-deux équivaut à un non-lieu ; et le non-lieu, à un non-être. Il entraînerait donc le devoir d'inexistence. De tels sophismes et une telle suffisance à l'égard d'autrui n'ont pas toujours donné lieu à répliques. Il est vrai que l'extraordinaire richesse qui fait les Belges était une difficulté dans l'Europe des États-Nations, et que d'aucuns préféreraient faire le gros dos. Le monde unidimensionnel comme les schémas politiques ou managériaux récents (on en mesure pourtant les limites) ont fait le reste, même si la tendance s'est inversée au tournant des XX^e/XXI^e siècles. Un entre-deux n'est pas un non-sens. C'est un mixte accepté, voire voulu.

Quel Autre à l'intérieur d'un Même qui ne l'est pas vraiment ?

L'absence de langue propre fait évidemment partie de la question belge puisque l'État-Nation, dans la foulée de l'unification française et du *Volksgeist* allemand, a voulu se définir par l'identification entre langue et territoire. Le premier article de la Constitution française l'indique toujours très clairement.

¹Pour la partie francophone, j'ai donné divers exemples des aberrations mentales auxquelles cela peut conduire dans « L'Identité ne se réduit pas à la langue », in Gorceix (Paul) (éd.), *L'Identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones. Actes du colloque international de Soleure (juin 1993)*, Paris : Honoré Champion Éditeur (Travaux et recherches des Universités rhénanes ; XII), 1997, p. 59-105.

² L'esthétique baroque l'a beaucoup plus marqué d'ailleurs que la France au XVII^e siècle.

Dans ce propos, je me limiterai aux rapports avec la France et le français mais tiens à préciser au préalable que les rapports entre Flamands et Néerlandais sont tout aussi complexes. Ils vaudraient le détour d'un exposé significatif qui renverrait, pour partie, aux mêmes pseudo-fondamentaux – et aux dérives qu'ils engendrent. Les faits ne sont pas tout à fait identiques pour autant.

La langue française s'est inventée dans nos contrées tout autant qu'au nord de la Loire. Mais la question s'est compliquée avec la construction progressive de la France et, à travers elle, avec ce qu'est devenue la langue du pouvoir royal, puis de la République. Au moment de l'apogée française, aux XVII^e et XVIII^e siècles, pour des raisons historiques que je n'ai pas le temps d'explicitier ici, les Pays-Bas méridionaux – le français s'y parle et s'y écrit de longue date – sont un peu en sommeil sur la carte de l'Europe. Ils servent de champ de bataille aux puissances occidentales. Ils n'ont pas pour autant disparu comme entité – ce qui ne fut pas le cas de la Bohême par exemple – puisque les constitutions que Charles Quint leur donna en 1549 sont toujours en vigueur, mais au travers d'un mode de fonctionnement qui les décale : les souverains légitimes n'y résident pas. Ils sont à Vienne ou à Madrid ; ils se font représenter.

Les anciens Pays-Bas sont donc pris dans des enjeux politiques qui sont rarement les leurs. La fidélité à leur prince concerne une puissance lointaine. Cela produit une mentalité singulière, tout à l'opposé de celles qui vont se développer en France, en Suède ou en Hollande. Cela n'amène bien sûr pas à une grande emprise sur l'évolution d'un idiome devenu, à travers Molière, Racine ou Voltaire, le paragon culturel distinctif de la puissance européenne du temps.

Les Francophones de Belgique vivent et s'expriment dès lors dans une langue qui est leur langue maternelle depuis toujours, comme il en va pour les Français du Nord, mais s'en sont vus quelque peu dépossédés. Qui plus est, au moment où cette langue a pris sa forme écrite définitive – elle est encore la nôtre aujourd'hui –, elle ne choisit pas Rabelais mais Malherbe, soit l'éradication de toute trace orale et populaire dans l'écrit. Elle se voit en outre placée sous le contrôle d'une Académie dans laquelle les écrivains sont chargés d'établir une grammaire et un dictionnaire.

Une langue maternelle est ainsi devenue la langue d'un Autre, certes proche à certains égards, qui va faire rayonner le français, des siècles durant, comme étant son Bien propre de toute éternité. La tension produite par ce phénomène, trop peu analysée, devient encore plus évidente avec l'émergence et l'essor des littératures francophones, dont la Belgique¹ constitua le premier sous-continent significatif. La prise en compte sérieuse de ces littératures entraîne de vraies remises en cause du modèle français qu'ont renforcées les indépendances africaines et le réveil québécois. Elles ne sont toujours pas du goût de ceux qui prétendent régenter à partir de Paris l'enseignement du français – à l'étranger en particulier.

¹Je me permets, à cet égard, de renvoyer à mes récentes publications : *Histoire, Forme et Sens en littérature. La Belgique francophone. Tome 1. L'engendrement (1815-1914)* et *Tome 2. L'ébranlement (1914-1944)*, Bruxelles : PIE Peter Lang (Documents pour l'Histoire des Francophonies / Théorie), 2015 et 2017.

Reste que l'entre-deux belge est singulier puisqu'il s'agit d'une Francophonie originaire. Il s'agit en effet d'un entre-deux à l'intérieur même du Même – ou du censé être le Même. L'idéologie française de la langue est, on le sait, très précise et très univoque. Aussi erronée soit-elle à plusieurs égards (y compris dans son usage de l'universel), elle demeure impériale. Cela touche à la norme comme à la conception de la littérature, mais également à des détails significatifs. Ainsi la féminisation des noms qui posa moins de problèmes en Belgique qu'en France. Le droit à la remise en cause partielle de la vision du monde élaborée par la langue française et l'acceptation réelle, ou non, des apports que les Francophones lui apportent est donc toujours loin d'être acquise. Il en va de même de leur droit à une forme de (ré)appropriation. Cette gestion impériale et monopolistique engendra la prolifération des blagues belges après la mort du général de Gaulle, moment où la France dut vraiment se vivre comme une Puissance qui n'était plus impériale. La tendance paraît aujourd'hui s'inverser.

L'intérêt de l'entre-deux, c'est qu'il est une matrice de mouvement permanent. Parfois, cela joue avec le temps long de l'Histoire. L'on se demande alors pourquoi de tels phénomènes se produisirent. Les particularités locales de la langue, dont septante¹ et nonante (au lieu de soixante-dix et quatre-vingt-dix) sont les exemples les plus connus, ont ainsi fini par acquérir, au tournant du millénaire, une certaine légitimité mais continuent de poser problème à certains. Or ils ouvrent à la culture de la diversité relative au sein d'une langue éparpillée aux quatre coins du globe, et que l'on ne saurait gérer comme un pré carré.

Mais nos enfances furent baignées par des campagnes « dites / ne dites pas », dans lesquelles. « Ne dites pas » visait bien évidemment les formules belges (nonante ou septante y échappaient quand même). La logique de la langue sujet-verbe-complément n'est en outre pas neutre. Elle va, logiquement, de pair avec une pratique lexicale qui tend à viser à une définition, si possible la plus univoque, des vocables. Cela pouvait fonctionner au sein de l'espace franco-français ; pas dans l'espace franco-francophone. Nombre de réalités franco-françaises ne sont pas ou ne sont pas tout à fait celles dans lesquelles Belges, Canadiens, Suisses – et plus encore les habitants des pays jadis colonisés – peuvent se retrouver. Si ce n'est en se les réappropriant et en y mettant, si je puis dire, leur grain de sel.

Pour les Belges, il faut donc parfois trouver d'autres façons de dire les choses ; y faire des ajouts en accolant par exemple des adjectifs ; inventer des formules qui peuvent paraître échapper à la concision de la langue mais constituent des solutions pour dire des Histoires différentes ou évoquer des réalités qui ne sont pas forcément celles qui ont cours en France. Qu'elles indiquent un être-au-monde qui n'est pas tout à fait le même que celui de nos cousins ne devrait pas poser problème. Pero...

Une littérature des marges dynamiques

Le titre d'un livre d'un écrivain majeur des années 1950-60, Christian Dotremont (1922-1979), *Le oui, le non, le peut-être*, peut ainsi surprendre

¹La racine latine des chiffres et celle-là ; elle se retrouve dans les autres langues latines.

les enfants de Descartes. Ce pourrait être aussi pour eux l'occasion de reconsidérer certains points de vue.

Apprendre à dire presque en même temps *Oui, Non, et Peut-être*, constitue une matrice culturelle qui peut se montrer propice à la conversation, à la discussion, et même parfois à l'intelligence dès lors qu'elle ne correspond pas à n'importe quoi mais à la complexité véritable.

Le premier livre belge majeur du XIX^e siècle, *La Légende d'Ulenspiegel* de Charles de Coster, possède en fait un titre plus complexe qui décrit ses modes d'énonciation et de construction¹ : *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres & ailleurs*. Le « et » y est disjonctif et conjonctif, façon d'être et de dire différente de celle induite par le français classique. Pour carnavalesque qu'elle soit, la préface du roman, dite du Hibou, indique clairement ce à quoi s'est attelé l'écrivain : l'invention en français d'une langue qui renouât avec Rabelais et sortît des poncifs stérilisants d'un certain français normé – on dit aujourd'hui, du français standard.

Les tendances littéraires qui vont se développer en Belgique – et faire montre d'une réelle singularité par rapport à ce que Paris célèbre et canonise – proviennent de ce type de singularisation. Ainsi le symbolisme ou le fantastique, qui font bouger les limites du réel et du non-réel, se sont-ils révélés des constantes bien au-delà du moment de leur vie en France. On parla même d'un « fantastique réel » en Belgique. La comparaison entre surréalisme ou naturalisme belges et français est tout aussi indicative.

L'on sait par ailleurs l'emprise et l'empire qui se développent en Belgique autour de et à partir de la bande dessinée. Le langage s'y voit réduit à la bulle – la narration jouant donc du rapport texte/image, et de ce que cette dernière indique sans parler². Recherche de formes permettant de dire cette instabilité, choix d'esthétiques de mise en cause du réalisme, carnavalisation de la langue et des situations relèvent donc, tout simplement, d'une forme d'identité différente de celle des Français.

Identité plaisante si l'on accepte d'être dedans, de ne pas faire la moue devant le complexe, et de croire qu'il n'est de bon bec que de Paris.

Les trois positions majeures du rapport à la langue qu'on retrouve chez les écrivains belges – Hergé les a emblématisées dans ses trois personnages masculins (Tintin, Haddock et Tournesol) – sont tout aussi révélatrices de ce que produit la situation historico-culturelle de la Belgique. Les uns choisissent en effet de s'en tenir à la reproduction de la formule franco-française. Cela donne parfois un chef-d'œuvre comme le Goncourt 1958, *Saint-Germain ou la Négociation* de Francis Walder (1906-1997). Le fait qu'il s'agisse d'une situation de négociation – donc d'instabilité – n'y est sans doute pas étranger. Reste qu'en plein XX^e siècle, à l'heure du théâtre de l'Absurde et du Nouveau Roman, cet écrivain belge, qui ne renia jamais

¹ Cf. Quaghebeur (Marc), « Dire et transcender une Histoire qui échappe aux normes des États-Nations. *La Légende d'Ulenspiegel* de Charles de Coster », in *Histoire, Forme et Sens en littérature. La Belgique francophone. Tome 1. L'engendrement (1815-1914)*, op. cit., p. 201-224.

² J'ai par ailleurs montré comment la question des rapports au français structure les albums d'Hergé. Cf. Quaghebeur (Marc), « Un diptyque qui en dit long sur la question belge. *Le Secret de La Licorne et Le Trésor Rackham le Rouge* d'Hergé », in *Histoire, Forme et Sens en littérature. La Belgique francophone. Tome 2. L'ébranlement (1914-1944)*, op. cit., p. 335-348.

son origine, atteint une pureté de langue peut-être supérieure à celle de madame de La Fayette. Il pousse donc la langue en ses racines les plus subtiles et les plus mélodieuses.

À côté de cela, la tendance « baroquissante » n'a cessé de produire de beaux fleurons dont les théâtres de Michel de Ghelderode ou de Fernand Crommelynck constituent de bons exemples. Pour sortir de l'impasse identitaire, et du regard plombant ou réprobateur de l'Autre, ces écrivains en remettent sur la liberté carnavalesque de la Langue et de la Forme. Tel était déjà le génie de Charles De Coster.

Une troisième attitude s'est ensuite dégagée. Elle réside dans une sorte d'effacement de la langue et de sa rhétorique en les poussant toutes deux à l'extrême – parfois jusqu'au bref ; voire, en piégeant la langue et en faisant dire aux mots presque le contraire de ce qu'ils sont censés dire en français. Les dialogues des pièces de Maurice Maeterlinck (1862-1949) rappellent ces limites de la langue. La concision des textes du surréaliste Paul Nougé, la netteté de ses positions par rapport à celles d'André Breton quant à la confiance à accorder, ou non, à la langue, balisent ainsi un parcours de deux siècles. La différence s'y joue rarement dans des attitudes révolutionnaires mais plutôt d'irrégularisation, d'exacerbation ou de transgression des codes du français normé et de ses modalités littéraires. Bref, d'un bon usage des situations d'entre-deux.

En intitulant ma communication « Baroque et Brièveté. Un pays, une histoire », j'indiquai comment la singularité de l'histoire d'un vieux pays qui ne sera jamais un État-Nation et la situation d'expropriation relative de ses habitants de leur langue maternelle amenèrent – et amènent toujours – à l'invention de formes audacieuses au sein des espaces littéraires de langue française.

Les définir uniquement par leur position périphérique par rapport à Paris apporte peu – l'intérêt se situant dans les différences issues de ces positions excentrées. Conforter un système éditorial et mental post-impérial ne peut qu'occulter, en tout ou en partie, l'apport vivace des Francophonies à la langue française.

Ma réponse à cette situation fut singulière, et double. Je n'ai jusqu'à présent pu écrire en littérature autrement que dans le bref¹, ce qui relève aussi de l'héritage de monsieur de La Rochefoucauld et d'Arthur Rimbaud. Cela m'écarta à coup sûr du ronronnement du littéraire et de la reproduction de ses clichés. En revanche, pour travailler notre histoire littéraire, j'ai eu recours à une phrase ample, parfois baroque. Elle m'a permis de sortir des simplifications abstraites et des poncifs critiques issus d'une doxa inadéquate.

Là encore, un entre-deux vivace.

Marc QUAGHEBEUR

Archives & Musée de la Littérature – Bruxelles

¹ Je me permets de renvoyer à mon texte « La Rature et le Désir. Le peu, le dense, le peut-être », in Michaux (Ginette) (éd.), *La Poésie brève*, Carnières-Morlanwelz : Lansman éditeur ; Louvain-la-Neuve : Université Catholique de Louvain – Faculté de Philosophie et Lettres (Chaire de poétique : deuxième série ; n°2), 2001, p. 115-166.

Références bibliographiques

Destrée (Jules), *Il Principio della nazionalità belga*, Catania : F. Battiata éd., 1916.

Ghelderode (Michel de), *Choses et gens de chez nous*, tome 2, Bruxelles : Maréchal, 1943, p. 251.

Leclère (Léon.), *La Question d'Occident*, Bruxelles : Lamertin, 1921.

Quaghebeur (Marc), *Histoire, Forme et Sens en littérature. La Belgique francophone. Tome 1. L'engendrement (1815-1914)*, Bruxelles : PIE Peter Lang (Documents pour l'Histoire des Francophonies / Théorie), 2015.

Quaghebeur (Marc), *Histoire, Forme et Sens en littérature. La Belgique francophone. Tome 2. L'ébranlement (1914-1944)*, Bruxelles : PIE Peter Lang (Documents pour l'Histoire des Francophonies / Théorie), 2017.

Quaghebeur (Marc), *La Rature et le Désir. Le peu, le dense, le peut-être*, in Michaux (Ginette) (éd.), *La Poésie brève*, Carnières-Morlanwelz : Lansman éditeur ; Louvain-la-Neuve : Université Catholique de Louvain – Faculté de Philosophie et Lettres (Chaire de poétique : deuxième série ; n°2), 2001, p. 115-166.

Quaghebeur (Marc), « L'Identité ne se réduit pas à la langue », in Gorceix (Paul) (éd.), *L'Identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones. Actes du colloque international de Soleure (juin 1993)*, Paris : Honoré Champion Éditeur (Travaux et recherches des Universités rhénanes ; XII), 1997, p. 59-105.

Saint-Robert (Philippe de), « Un regard sur la question belge », in Jouve (Edmond) et Dreyfus (Simone), *Belgique Wallonie-Bruxelles. Une littérature francophone. Actes du 8^e colloque international francophone du Canton de Payrac et du Pays de Quercy*, Paris : Association des écrivains de langue française, 1999, p. 383-393

Stengers (Jean), *Histoire du sentiment national en Belgique des origines à 1918. Tome 1 : Les racines de la Belgique. Jusqu'à la Révolution de 1830*, Bruxelles : Racine, 2000.

Universidad di Cádiz
Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Cádiz
&
Coordination Internationale des Recherches et Etudes
Brachylogiques CIREB-Paris
III Congrès mondial de Brachylogie :
Conversation et Nouvelle Brachylogie
(15-18 octobre 2019)

André Chénier : la poésie de l' « entre-deux »

Résumé : La poésie d'André Chénier est difficile à assigner à une place claire dans l'histoire littéraire. Ni « romantique » ni « classique », elle semble n'entrer dans aucune des cases prévues et oppose sa pureté formelle et son état fragmentaire, morcelé, à toutes les tentatives de classification. Constituée d'ébauches et d'esquisses, souvent très brèves, parfois de vers isolés, elle concentre sa puissance expressive dans une sorte de « miniaturisation » des grands genres. Le poème « La mort d'Hercule » fournit l'exemple par excellence de cet ascétisme qui dégage le mythe de tous ses éléments anecdotiques pour dévoiler dans une épure l'élan du héros vers une divinisation qui confine à l'abstraction.

Mots-clés : Chénier, poésie, fragmentaire, classification, miniaturisation.

Title: André Chénier: the poetry of the “in-between”

Summary: The poetry of André Chénier, which is located in a space poorly circumscribed by literary history, between the Enlightenment and Romanticism, also makes a dialogue between antiquity and modernity, not in the serenity of a rewrite of present texts from the past, but in the revelation of a gap, a tear. The poem *La Liberté*, one of his most remarkable creations, makes us hear two poems that clash, while at the same time hearing a third, which is precisely in the space of their confrontation.

Keywords: Chénier, dialogue, literary history, Illuminism, poetry, Romanticism.

Le XIX^e siècle a construit progressivement un véritable mythe de Chénier en faisant de lui à la fois le martyr de l'époque révolutionnaire et de ses excès – il est, dans l'ordre de l'histoire littéraire, la victime la plus célèbre de la Terreur – et une sorte d'isolat poétique dans un dix-huitième siècle finissant, censé être dans sa totalité privé de grande poésie¹. Souvent tiré en arrière et présenté comme opérant une véritable résurrection de la poésie antique au XVIII^e siècle, ou projeté en avant et se voyant attribuer le rôle de « précurseur » – du Romantisme, du Parnasse, parfois même du « symbolisme » – il semble étranger à son époque, et la réception de son œuvre semble s'être comme ingénérée à ne pas l'expliquer par les modes et les courants esthétiques ou philosophiques de son temps, et en quelque sorte à le « déshistoriciser ». Ni classique ni romantique il est parfois affublé de l'étiquette de « néo-classique », ce qui est censé faire de lui l'équivalent en poésie de David, qui fut d'ailleurs proche de lui avant que des profondes divergences politiques ne les opposent pendant la

¹ Sur ce sujet, je renvoie à la grande somme de Sylvain Menant, *La Chute d'Icare, La crise de la poésie française (1700-1750)*, Genève, Droz, 1981, ainsi qu'à l'ironique et brillante synthèse de Jean-Rémi Mantion, qui ne semble pas aimer beaucoup aimer André Chénier, dans *La Poésie française du Moyen Age jusqu'à nos jours*, dir. Michel Jarrety, Paris, PUF, 1997, p. 249-314.

Révolution. Mais les plus grands critiques, et notamment Jean Starobinski, ont dénoncé le caractère artificiel et réducteur de cette manière de le positionner dans l'histoire littéraire, et réfléchi à la difficulté pour cette dernière de penser un poète qui ne serait facile à placer dans aucune des cases toutes faites qu'elle a construites. Et Starobinski faisait précisément cette remarque :

Préromantisme, néo-classique, retour à l'antique : concepts qu'on évoque couramment à propos d'André Chénier. On a fait de lui, tout ensemble, l'homme de la préfiguration et l'homme de la résurrection. [...] Ainsi en va-t-il de toute historiographie qui, plaçant l'accent sur des époques fastes ou sur des écoles promues à la fonction de jalons, ne sait plus que faire de l'entre-deux¹.

Un des éléments qui attirent l'attention du même critique est la tension dans l'œuvre entre un certain classicisme formel, une nostalgie de la poésie antique rêvée comme seule poésie absolue, et l'état fragmentaire d'un archipel poétique qui semble ne faire qu'entrevoir par éclats une perfection désormais inaccessible. Ce qui nous est parvenu de la poésie d'André Chénier frappe en effet par l'apparence d'un vaste chantier, où les poèmes véritablement achevés – ou qui donnent l'impression de l'être – constituent l'exception. Deux poèmes seulement ont été « publiés » du vivant de l'écrivain, tous deux étroitement liés à l'actualité révolutionnaire : l'imposante ode du *Jeu de Paume*, dédiée au peintre David avant leur rupture brutale², qui appelle à la modération d'une Révolution qui risque l'escalade de la violence, et le sarcastique *Hymne sur l'entrée triomphale des Suisses révoltés du régiment de Chateaueux*, qui dénonce avec virulence la démagogie révolutionnaire, respectivement en 1791 et 1792. D'autres ont été, dans un cadre privé et quasi-épistolaire, donnés à lire aux amis du poète, ce qui fait supposer que Chénier les jugeait assez aboutis pour leur donner le statut de don, d'offrande poétique intime. Mais la plus grande partie de sa production poétique, envisagée à partir des manuscrits, offre l'image d'un « archipel » de textes plus ou moins avancés, de lambeaux de poèmes, de vers isolés, qui peut faire penser, en cette époque où la mode des ruines faisait fureur, à un paysage « archéologique ». Le vaste poème philosophique *Hermès*, qui rêvait d'être le *De Natura rerum* de l'époque des Lumières finissantes, est resté à l'état d'ébauches poétiques reliées par des notes en prose où le poète fait le point sur ce qui reste à faire – presque tout. Les projets épiques en lambeaux de *L'Amérique* et de *Suzanne* apparaissent comme les fantômes de poèmes en réalité infaisables. Les textes destinés d'après les indications du poète à figurer dans les *Bucoliques* vont de vastes compositions narratives qui donnent une impression peut-être fautive de quasi-achèvement parce que le récit est mené jusqu'à son terme – comme *L'Aveugle* ou *Le Mendiant* – à des esquisses ou des éclats de deux ou trois vers, en passant par des poèmes « troués » comme *Les Colombes* qui se présentent comme quelques vers parfaits séparés par des blancs qui renvoient aux parties manquantes. Et cette habitude de laisser des « vides » au milieu de ses poèmes, comme des béances sur ce qui reste à écrire, se retrouve jusque dans les ultimes poèmes de prison du condamné à mort, alors que Chénier ne pouvait plus

¹ Jean Starobinski, « Une leçon de flûte », *Langue française* n° 23, 1974, p. 99-107, ici p. 99.

² David ayant du point de vue de Chénier basculé dans un « extrémisme » jacobin odieux.

se faire aucune illusion sur sa possibilité d'achever ses poèmes. Chénier lui-même remarque à plusieurs reprises, dans des textes destinés à ses amis, qu'il est sujet à un inachèvement chronique, et, dans une célèbre épître adressée à son ami poète Lebrun, évoque non sans humour son travail sur « les pieds », « le front », « les flancs¹ » de tel ou tel poème, avec l'idée que ces fragments poétiques sont à l'image des morceaux de statues qui nous sont parvenus de l'Antiquité, comme des témoins de ce qui est perdu. Ces poèmes sont donc dits ironiquement « boiteux », et même si le poète ne cesse de proclamer qu'à l'horizon de sa création apparaîtra une œuvre achevée (dans le célèbre vers « Rien n'est fait aujourd'hui, tout sera fait demain² »), l'idée qui pointe est que l'inachèvement est chez lui constitutif et structurel, en aucun cas accidentel ou provisoire.

La poésie de Chénier nous est donc parvenue dans un état qui peut être effectivement comparé à bien des morceaux de poésie antique qui, comme les colonnes d'un temple dorique, portent le souvenir de ce qui est perdu. À ceci près que, dans le cas de la poésie antique, une totalité réelle se laisse entrevoir dans les fragments qui en sont restés, alors que, dans le cas de Chénier, cette totalité est virtuelle, à l'image de cette littérature moderne dont Schlegel dira quelques années plus tard dans les célèbres fragments de la revue *Athenaeum* : « Plusieurs œuvres des Anciens sont devenues des fragments. Maintes œuvres des modernes sont telles à la naissance³ ». Chénier lui-même, lorsqu'il compare ses ébauches à des bouts de statues, sait bien que la différence fondamentale entre ceux qui nous sont parvenus de l'Antiquité et ceux qu'il laisse, tient à une forme d'impuissance et de paralysie poétique, et en même temps, non sans esprit de cabotinage, se complait à donner la poétique apparence de ruines à son chantier poétique. Il est donc difficile de faire la part entre la complaisance et l'échec, entre une volonté néoclassique de donner à l'œuvre l'apparence de l'antique dans son inachèvement même et une « malédiction » de la modernité qui se dirait dans cette incapacité à produire du fini, de l'achevé. De ce point de vue, il est cependant intéressant de constater que l'idéalisation de la poésie antique chez Chénier est inséparable d'un procès intenté à la poésie moderne en ce qu'elle participe d'un état social corrompu et déchu, dans une logique héritée de Rousseau. Chénier ne cesse d'opposer la pureté créatrice des poètes antiques, qu'il prétend vouloir retrouver, à la vulgarité d'une poésie moderne prostituée et servile, soucieuse de plaire, produite de son point de vue par des faux poètes qui écrivent moins parce qu'ils ont sincèrement quelque chose à dire ou à exprimer que parce qu'il faut bien vivre, et qui, esclaves des puissants, leur offrent cyniquement le plat qu'ils demandent – ou exigent. Dans cette optique, l'inachèvement est inséparable de l'absence de publication et de socialisation du texte poétique, et vaut aussi comme un signe de son absence radicale de compromission avec le monde social et ses attentes jugées méprisables. C'est à ce niveau que le mythe d'un paradis perdu de la poésie antique,

¹André Chénier, *Œuvres complètes*, édition Gérard Walter, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1940, p. 158. Tous les textes de Chénier le seront dans cette édition sous la forme OC, p. 158.

²OC, p. 159.

³Friedrich Schlegel, *Fragments*, Jose Corti, 1996, fragment 24, p. 161.

« naïve¹ » et « noble » est le mieux perceptible chez lui, dans une opposition typiquement rousseauiste entre une poésie antique authentiquement et purement créatrice et une poésie « moderne » souillée par l'amour-propre, le désir abject de plaire – indifféremment à la multitude et/ou aux puissants – et par une confusion entre les vrais poètes et les simples « versificateurs », comme dira plus tard Rimbaud. Le début du poème du *Jeu de Paume* insiste pour cette raison sur le lien indissoluble de l'art et de la liberté.

Cette nostalgie de l'Antique, qui voit Chénier opposer le cercle de quelques amis avec qui il communique dans le culte de l'Antiquité au monde social dans son ensemble et réserver en somme sa poésie à un petit cercle de « happy few », s'exprime plus parfaitement qu'ailleurs dans le projet des *Bucoliques*, ensemble de poèmes à sujets antiques sur lequel Chénier a travaillé presque toute sa courte vie. On peut douter que Chénier ait véritablement voulu produire l'équivalent moderne de l'œuvre de Virgile, mais presque tout dans ces poèmes participe d'une idéalisation de l'antiquité donnée comme une enfance de l'humanité d'avant une forme de chute (non chrétienne : l'athéisme de Chénier ne fait que peu de doute). *Le Mendiant* met ainsi en scène une hospitalité (liée à un personnage d'enfant) dont tout fait penser qu'elle est jugée par Chénier douloureusement absente du monde moderne, et qu'elle exprime une « jeunesse du monde » (selon la célèbre formule de Rousseau dans le second discours) où les rapports humains n'étaient pas encore sous le signe de l'intérêt personnel et de la corruption. *L'Aveugle* encense un univers où le poète par excellence – Homère – s'intègre totalement à une petite communauté quasi-enfantine et instaure une harmonie totale entre son chant et la vie sociale. La présence obstinée de personnages d'enfants et de jeunes adolescents est d'ailleurs significative, car elle associe le monde antique à une sorte de pureté originelle, dont le monde moderne serait douloureusement privé, et qui innocente totalement une sexualité qui n'est jamais, dans le monde de Chénier, sous le signe de la faute. La « naïveté » de la poésie grecque, que le poète oppose constamment au caractère factice et fabriqué de la modernité, peut donc effectivement apparaître, ainsi que le pense Jean Starobinski dans l'article majeur auquel j'ai déjà fait référence, comme un trésor dont le secret serait *presque* totalement perdu et dont un poème comme celui-ci produirait pourtant, en l'espace de quelques vers, « l'entrevision ».

Mais cette perte peut se lire encore à un autre niveau totalement différent dans la poésie de Chénier elle-même, lorsqu'alors même qu'elle reprend des genres et des formes de la poésie antique, elle suggère douloureusement que la vitalité sociale et la puissante dynamique humaine de ces formes dans l'Antiquité a laissé la place à une expression toute moderne de la déchirure et d'une sorte de blessure de l'être. Ainsi, le genre de l'hymne dans l'Antiquité, particulièrement dans les grands hymnes homériques voués à célébrer les dieux, ou dans les fragments conservés d'hymnes pindariques, participe-t-il d'une célébration glorieuse des valeurs du monde grec et de telle ou telle cité. Chez Chénier, l'hymne est toujours décevant : l'Hymne souvent titré par erreur *À la France* dénonce

¹ La notion de naïveté est cruciale chez Chénier, et il la développe dans son grand *Essai* sur la littérature, *OC*, p. 590-649.

en réalité la France d'Ancien Régime comme une sorte d'enfer où les inégalités sociales sont devenues intolérables et où les « bastilles funèbres¹ » sont remplies de victimes de l'injustice. Le terrible *Hymne* censé encenser les Suisses de Châteaueux est une parodie grinçante où la célébration est le masque clair de la dénonciation d'un présent historique qui a basculé dans le chaos, dans l'anarchie de la Terreur, et dans l'hommage insensé rendu à des criminels. Il ne reste donc de l'hymne originel qu'une carcasse dévastée par le sentiment d'une épouvantable défiguration de l'humain. De manière plus significative encore, l'Ode « O mon esprit ! au sein des cieux », écrite en pleine tourmente révolutionnaire, reprend la structure de la grande ode pindarique, avec ses deux triades (chez Pindare il y en a souvent quatre ou cinq) qui portent le souvenir du caractère festif et solennel de la poésie grecque. Mais l'ode pindarique était célébration des athlètes, des cités et des dieux. L'ode de Chénier est dénonciation cinglante de la violence de la Terreur et de la lâcheté de ceux qui n'ose pas s'y opposer. L'ode de Pindare produisait la fusion totale du poète et de la communauté panhellénique. L'ode de Chénier met en scène un poète solitaire, en rupture totale avec son époque, et qui regarde avec mépris, je cite, le « vulgaire imbécile/Toujours turbulent et servile/Flotter de maître en maître et d'autel en autel² », ce qui est une manière de renvoyer dos à dos le catholicisme et les veaux d'or de la Révolution. L'ode de Pindare était accompagnée d'une musique festive et associée à des festivités grandioses. L'ode de Chénier n'est accompagnée de *rien* et se résorbe dans le silence et l'épouvante d'une impossibilité totale de socialisation. Le poète antique qui, semblable à un prophète, faisait retentir une parole de vérité exaltant la communauté toute entière, laisse la place à un poète de la modernité qui oppose sa parole de vérité au règne du mensonge qui a envahi, comme une maladie de l'âme, toute son époque. Et même s'il y a incontestablement une part de fantasme dans une telle idéalisation du rôle du poète dans le monde antique, la réintégration dans l'harmonie antique, comme le remarquait encore Jean Starobinski, s'avère impossible et la parole poétique a pour point d'ancrage fantasmatique un monde déchu.

L'altérité antique est donc un élément à la fois lointain, étranger, exotique, et un élément proche, familier, intime. Elle n'est jamais l'objet chez Chénier d'un fantasme d'imitation pure, mais toujours appréhendée dans son rapport dialogique avec la modernité littéraire et avec le présent historique. Cependant, l'atticisme gracieux de ses poèmes les plus solaires n'est pas totalement étranger à une conscience tragique de la modernité. Et un des plus puissants poèmes de Chénier, me semble-t-il, fait remonter à la surface de l'œuvre un des éléments de son fonctionnement dialogique qu'elle laisse le plus souvent dans l'ombre, mais qui n'en existe pas moins comme un de ses possibles qui n'était jusque-là pas ou peu actualisé. Il s'agit du dialogue versifié de *La Liberté*, écrit en 1787, à un moment d'émergence d'une nette conscience politique chez Chénier, et qui peut apparaître comme une clé de lecture pour l'ensemble de l'œuvre du poète.

Par son genre, ce poème est au croisement d'un héritage antique de la poésie et d'une forme littéraire très vivante à l'époque des Lumières.

¹ OC, p. 163.

² OC, p. 183.

Comme Certaines des *Idylles* de Théocrite et comme les *Bucoliques* de Virgile, il fait dialoguer deux figures pastorales, en l'occurrence un berger et un chevrier. Et comme les « dialogues philosophiques » qui sont à la mode tout au long du XVIII^e siècle¹, il fait dialoguer deux conceptions du monde, d'une manière particulièrement tendue et explosive, et sans qu'aucun des deux interlocuteurs parvienne à convaincre l'autre de la pertinence de son point de vue. Le poème fait donc s'entrechoquer dans un terrible dialogue de sourds sans résolution et sans « happy end » deux voix dissonantes, un peu comme le *Neveu de Rameau*, et comme le chef-d'œuvre de Diderot en ne faisant jamais clairement basculer le lecteur d'un côté ou de l'autre et en lui laissant sa pleine liberté de jugement. Le début de l'article « Églogue » des *Éléments de littérature* de Marmontel est particulièrement intéressant pour comprendre ce qui est en question. Il ne connaissait évidemment pas le poème de Chénier mais il fait cette remarque que :

On peut considérer les bergers dans trois états : ou tels qu'on s'imagine qu'ils ont été dans l'abondance et l'égalité du premier âge, avec l'ingénuité de la nature, la douceur de l'innocence et la noblesse de la liberté ; ou tels qu'ils sont devenus, depuis que l'artifice et la force ont fait des esclaves et des maîtres, réduits à des travaux dégoûtants et pénibles, à des besoins douloureux et grossiers, à des idées basses et tristes ; ou tels enfin qu'ils n'ont jamais été, mais tels qu'ils pouvaient être, s'ils avaient conservé assez longtemps leur innocence et leur loisir, pour se polir sans se corrompre, et pour étendre leurs idées sans multiplier leurs besoins. De ces trois états, le premier est vraisemblable, le second est réel, le troisième est possible².

Et l'on trouve des descriptions terribles du berger « réel » dans la source commune de Marmontel et de Chénier, Rousseau et notamment dans un un passage de la *Nouvelle Héloïse* qui oppose les paysans libres de la Suisse aux paysans esclaves de la France. Le premier des bergers du poème est donc aux yeux de Marmontel celui de l'églogue, et le troisième celui de l'idylle, qui présenterait une vision « idéalisée » et informée par des formes de langage empruntés de noblesse et d'élégance de la figure pastorale. Le second est un berger « réel » – qui n'est donc celui ni de l'idylle ni de l'églogue, et n'a sa place dans aucune tradition littéraire venue de l'antiquité – mais en revanche semble entièrement correspondre au modèle de l'esclave de l'état civil décrit de manière particulièrement noire par le Rousseau de la seconde partie du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. La structure du poème de Chénier est alors limpide : elle fait dialoguer un berger « stylisé » à l'antique, un berger « grec », qui vit l'existence dans sa plénitude, en harmonie totale avec tous les aspects du monde naturel, et vit dans un monde constamment enchanté par cette plénitude qui lui donne un sang constamment neuf – et un berger « réel » habitant un monde résolument *désenchanté*, qui réinterprète constamment le prétendu « paradis » de son interlocuteur comme un « enfer » et vide le monde de toute substance vitale au fur et à mesure que l'autre prétend le remplir. La grâce délicate

¹ Voir sur ce sujet la somme incontournable de Stéphane Pujol, *Le dialogue d'idées au XVIII^e siècle*, Oxford, SVEC, 2005.

² Marmontel, *Éléments de littérature*, éd. Sophie le Ménahèse, Desjonquères, 2005, article « églogue ».

de la poésie du chevrier est exactement à l'image de la poésie gracieuse et lumineuse qui se répand dans la plupart des poèmes des *Bucoliques* ; la rudesse désespérée, la pure désolation du berger ne correspond en revanche pratiquement à rien de ce que l'on trouve dans le reste des *Bucoliques* et ferait presque penser au Baudelaire le plus totalement désespéré. Un moment particulièrement fort oppose une réplique où le chevrier déploie l'enchantement de la nature, invite son interlocuteur à s'extasier comme lui sur « l'abricot naissant, sous les yeux d'un beau ciel » qui arrondit « son fruit doux et blond comme le miel », ou « le pourpre des fleurs dont le pêcher se pare », images lumineuses et suaves qui fleurissent partout dans les *Bucoliques*, et ne reçoit pour réponse que la proclamation désolée d'une nature vidée de toute énergie et où triomphe la mort : « Elles est pour moi marâtre ; et la nature entière / Est plus nue à mes yeux, plus horrible à mon cœur, / Que ce vallon de mort qui te fait tant d'horreur¹ ». Cependant, au-delà de la référence à Rousseau, ce berger morbide et inquiétant peut apparaître comme le porte-parole, non d'une négation absolue de toute poésie, mais d'une poésie nouvelle, moderne, désolée, chaotique et violente, ténébreuse et ayant définitivement renoncé à toute espèce d'harmonie, bref d'une poésie assumant la « chute » dans un réel désenchanté. On se souvient ici des admirables pages (dans l'essai « Du discours romanesque² ») où Bakhtine interroge le maintien constant de la tragédie classique ou du roman de chevalerie dans des registres nobles et y voit un dialogue implicite mais essentiel et structurel avec la « vulgarité » et « familiarité » qu'ils s'interdisent. Un peu de la même manière, l'élégance grecque des *Bucoliques* n'existe peut-être que dans une sorte de lutte sourde avec une poésie du désenchantement de la vie qui affleure cependant ici ou là dans des tonalités plus sombres et des moments de pure mélancolie, et éclate totalement, comme un coup de tonnerre, dans la parole du Berger de *La Liberté*. Dans ces conditions, faire subsister à tout prix une poésie « grecque » de l'enchantement du monde, comme Chénier semble vouloir le faire dans la plus grande partie de son œuvre, prend un sens beaucoup plus émouvant. L'harmonie grecque est en effet perdue, définitivement perdue, et c'est pour le poète une raison de plus de la faire résonner dans ses poèmes, et de tenter de combler des fragiles monuments d'une grâce ineffable le sentiment irrévocable de cette perte.

Le texte admirable de *La Liberté* est donc un poème à la fois du dialogue et de l'entre-deux. Il ne déploie pas une poésie unique, mais deux poésies irréductiblement opposées qui se font face et s'affrontent, sans qu'aucune des deux parvienne à prendre un ascendant sur l'autre, sans qu'aucune des voix qui se font entendre parvienne à s'imposer à l'autre et sans qu'aucune position surplombante du poète donne raison à l'une ou à l'autre. La poésie de Chénier consiste précisément à faire entendre ces deux voix qui gagnent en intensité à être opposées l'une à l'autre, et dont la puissance expressive est en quelque sorte proportionnelle à la pureté existentielle de leur duel. Chaque univers poétique est en effet lié à une « situation » : la poésie de la plénitude a pour origine énonciative un homme libre, alors que la poésie du désenchantement et du triomphe de la mort a pour origine un esclave qui nie absolument que ce qui est sens pour

¹ Pour toutes ces citations, *OC*, p. 51.

² Dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Le Seuil, 1978.

son interlocuteur puisse fonctionner également comme sens pour lui. Une des ces poésies vide donc aussi résolument le monde de son sens que l'autre cherche héroïquement à l'en imprégner. On pourrait dire que l'une de ces voix est « antique » et que l'autre est « moderne », et si c'est le cas, cela m'amène à constater une fois de plus, et à un autre niveau, que la poésie de Chénier n'est justement ni « antique » ni « moderne », et que l'entre-deux est son domaine poétique propre, entre-deux que le poème *La Liberté* fait ressembler au tracé d'une blessure ou d'une déchirure.

Marc HERSANT

Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, FIRL EA 174

Références bibliographiques

Bakhtine (Mikhail), *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Le Seuil, 1978.

Chénier (André), *Œuvres complètes*, édition Gérard Walter, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1940.

Mantion (Jean-Rémi), *La Poésie française du Moyen Age jusqu'à nos jours*, Jarrety (Michel) (éd.), Paris, PUF, 1997, p. 249 - 314.

Menant (Sylvain), *La Chute d'Icare, La crise de la poésie française (1700-1750)*, Genève : Droz, 1981.

Marmontel (Jean-François), *Éléments de littérature*, Desjonquères : éd. Sophie le Ménahèze, 2005.

Pujol (Stéphane), *Le dialogue d'idées au XVIII^e siècle*, Oxford : SVEC, 2005.

Schlegel (Friedrich), *Fragments*, Paris : José Corti, 1996.

Starobinski (Jean), « Une leçon de flûte », in *Langue française* n° 23, 1974, p. 99-107.

Le petit traité : un entre-deux condensé

*Je cherche quelque chose d'imprévisible. Le mulet, issu de l'accouplement d'une jument et d'un âne, est stérile. Le bardot issu de l'accouplement d'un cheval et d'une ânesse, est stérile. Les naturalistes appellent ces êtres des « hybrides inféconds ». Il faudrait écrire des hybrides inféconds. (Pascal Quignard, XLIV traité « L'oreiller de Sei », *Petits traités II*, p. 392)*

Résumé : Les *Petits traités* de Pascal Quignard représentent un assemblage non conventionnel de formes brèves qui condensent la réflexion, en la dotant de l'éclat et de la fugacité des feux d'artifice ; qui cherchent le sens profond, en jouant sur les connotations latentes du discours ; qui traduisent le jet de la pensée, en fractionnant la narration. Leur lecture donne la sensation de demeurer toujours dans l'entre-deux : de franchir sans arrêt la distance entre Scylla (le renoncement paresseux au sens) et Charybde (l'enfermement idéologique en soi) de nos propres convictions et savoirs préétablis.

Mots-clefs : condensation – entre-deux – fragment – petit traité – Quignard.

Title: The little treatises: a condensed in-between

Summary: Pascal Quignard's *Little Treatises* represent an unconventional assemblage of short forms that condense the reflection by endorsing it with the brilliance and the fleetingness of fireworks; that search for the deep meaning by playing with the latent connotations of the discourse; that translate the stream of thought by fractioning the storytelling. Their reading gives the feeling of a constant border crossing between Scylla (the lazy renunciation of meaning) and Charybdis (the ideological confinement in ourself) of our pre-established beliefs and knowledge

Keywords: Condensation, in-between, fragment, little treatise, Quignard.

Introduction

Pour revaloriser le « fond ensorcelant¹ » d'une Antiquité énigmatique et fascinante, Pascal Quignard recourt à des formes d'écriture hybrides. Sa tentative liminaire consiste dans l'effort d'assurer la médiation entre la négation et l'horizon des sens possibles, le silence de l'origine et la parole de la prophétie. Elle mène un jeu d'équilibre quasi impossible entre l'aphasie nihiliste (personnelle) et la saturation hypernominale (l'aspect protéiforme de son œuvre, les variations infinies qui dissolvent et rendent

¹ QUIGNARD, Pascal, *Rhétorique spéculative*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 73.

méconnaissable le raconté). Elle illustre ce que Victor Turner affirme dans le *Phénomène rituel*, à savoir que « les entités liminaires¹ », qui caractérisent l'espace culturel instable, sont toujours disposées dans l'entre-deux : entre les positions ordonnées par les lois, les usages et les rituels. Dans les sociétés enclines à ritualiser les transitions sociales et culturelles, comme la Grèce ou la Rome anciennes, les entités liminaires sont exprimées par une abondante variété de symboles.

Ainsi, les *Petits traités* représentent un assemblage non conventionnel de formes brèves qui condensent la réflexion, en la dotant de l'éclat et de la fugacité des feux d'artifice ; qui cherchent le sens profond, en jouant sur les connotations latentes du discours ; qui traduisent le jet de la pensée, en fractionnant la narration. Leur lecture donne la sensation de demeurer toujours dans l'entre-deux : de devoir parcourir sans cesse la ligne de confins entre l'horreur du désespoir et la recherche d'un sens ; de devoir franchir sans arrêt la distance entre Scylla (le renoncement paresseux au sens) et Charybde (l'enfermement idéologique en soi) de nos propres convictions et savoirs préétablis.

Les *Petits traités* : une œuvre hybride

Difficilement assimilables aux genres bien assis du canon littéraire, les *Petits traités* se soustraient à tout essai de classification. L'entreprise de proposer une définition recouvrant leur ensemble, y compris *per viam negationis*, s'avère assez problématique, étant donné qu'ils nous confrontent constamment à l'enchevêtrement systématique de la narration et du commentaire, qui traduit la double intention et la double ambition de leur auteur à la fois lettré et intellectuel. Cette prose érudite, ancrée dans la grande tradition de la pensée européenne, juxtapose des références les plus diverses concernant les textes fondateurs comme ceux de Platon, Lucrèce, Marc Aurèle ; les écrits de l'école moraliste de Port Royal et de ses sympathisants, en particulier Esprit, Nicole, La Rochefoucauld ; les opuscules des honnêtes hommes Saint-Evremond et La Bruyère ; la critique de la modernité représentée par Adorno et Michelstaedter. Il se pose alors la question de savoir si les *Petits traités* ne sont pas calqués sur les *moralia* antiques qui se situent entre la réflexion philosophique et la fiction. D'autant plus que la trentaine de pages de *Moralia* qui terminent la *Rhétorique spéculative* se fait accompagner d'un regard micrologique à la Benjamin ou à l'Adorno².

Les avis des exégètes sont bien partagés quant à l'autonomie générique du traité quignardien. Pour certains, il ne constitue pas un genre littéraire à proprement parler : « Proche de l'essai, du fragment, du récit, de la note érudite, de la leçon, de la fable, il joue, telle une "suite baroque" improvisée, sur tous les registres, sur tous les tons³ ». D'autres lui attribuent le statut d'un genre à part entière : « Inspiré de Pierre Nicole, le

¹ Cf. TURNER, Victor, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, traduit de l'anglais par Gérard Guillet, Paris : PUF, coll. « Ethnologies », 1990, p. 96.

² Dominique Viart entend dans les *Petits traités* « l'écho des *Minima Moralia* : comme Adorno, Quignard livre des réflexions petites, minimes, relatives aux mœurs [...] dans des fragments ». – Cf. VIART, Dominique, « Le moindre mot. Pascal Quignard et l'éthique de la minute », in Dolorès Lyotard (dir.), *Pascal Quignard, Revue des sciences humaines*, n° 260, 2000, p. 71.

³ WYBRANDS, Francis, « Un trouble au pays de l'écriture. Les *Petits traités* de Quignard », *Eudes*, n° 386, janvier-juin 1997, p. 91.

traité est un genre imprécis, qui trouve ici une forme particulière – étrange, parfois déroutante¹ ». La prise de position de Pascal Quignard reste assez fluctuante : s'il est vrai qu'il accorde au petit traité la valeur de genre, cela ne l'empêche pas de faire éclater tant sa rigidité structurale que son enchaînement logique.

Plusieurs critiques littéraires ont remarqué le goût de l'écrivain pour le petit, la finesse de sa réflexion, l'explosivité brute de sa langue. Ainsi, Jean-Pierre Richard souligne son « attachement maniaque (le dirons-nous fétichiste ?) au détail, à la petitesse² ». Dominique Viart relève « la minutie de sa pensée³ ». Bruno Blanckeman détermine les caractéristiques principales de ses petits traités :

Le traité, par l'itinéraire qu'il trace, révèle un relief psychique fortement marqué, les dénivellations, les filons, les dépressions abruptes d'une pensée particulière. [...] Le traité capte les flux de la pensée brute et garantit la libre saisie mentale de l'esprit qui s'essaie⁴.

Le « petit » s'institue, en effet, comme l'un des deux éléments formels primordiaux de l'œuvre quignardienne, l'autre étant le « traité ». Cet élément minuscule arrive à percer la surface du quotidien, à déchirer son intégralité superficielle, à dévoiler l'abîme de son propre être sans nom et sans identité. Bref, « le choix du petit », pour reprendre l'expression forgée par Miguel Abensour pour désigner la tendance surgie « au sein de la modernité » à la suite de l'exigence de « se tourner vers ce qui a été délaissé, négligé, exclu⁵ », devient l'un des traits distinctifs des *Petits traités*. La prédilection pour la forme brève à l'époque contemporaine est suscitée, en outre, par la confrontation avec les deux expressions de la terreur : originelle et moderne. Le petit s'instaure ainsi comme le contrepoint d'un péril imminent, la « figure de résistance originale⁶ ». Ceci explique la fascination qu'il exerce sur des penseurs du XX siècle de l'envergure d'Adorno, de Benjamin ou de Kafka.

On pourrait compléter la motivation quignardienne du choix du petit par quelques raisons d'ordre personnel : l'attitude critique envers la modernité et ses formes ; la réaction « antiphilosophique » d'un penseur rebelle contre l'expression cartésienne ; le rejet de la grandeur de ce qui prétend à l'universalité ; le désir de retourner au primitif, à l'inachevé, au sauvage, au *rudis* ; l'intérêt pour ce qui semble insignifiant ; le refus de figer le langage. La mise en valeur du petit atteste donc de la profondeur de son travail de réflexion qui va au-delà des choses dites ou écrites. Ses fragments contiennent toujours une chose innommée, dissimulent un secret, réservent une surprise. Comme les rouleaux de papyrus ils ont deux côtés : externe et interne, *ēso* et *ēxo*, ésotérique et exotérique. Pourtant, la

¹ MILLET, Richard, *Accompagnements. Lectures*, Paris : POL, coll. « Essais », 1991, p. 129.

² RICHARD, Jean-Pierre, *L'état des choses. Etats sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Paris : Gallimard, coll. « Essais », 1990, p. 48.

³ VIART, Dominique, « Le moindre mot. Pascal Quignard et l'éthique de la minute », *op. cit.*, p. 61.

⁴ BLANCKEMAN, Bruno, « Vie secrète ou le titre capital », in Dolorès Lyotard (dir.), *Pascal Quignard, op. cit.*, pp. 140-141.

⁵ ABENSOUR, Miguel, « Le choix du petit », in Theodor W. Adorno, *Minima Moralia, Réflexions sur la vie mutilée*, traduit de l'allemand par Eliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris : Payot, coll. « Critique de la politique », 1991, p. 234.

⁶ *Ibid.*

fascination qu'ils exercent ne découle pas d'un style sublime et poétique, mais d'un langage qui se méfie de tout embellissement, parce que

[...] le plus grand mystère ne naît pas de ce qu'on utilise des fragments de langue étroite, expressive et rythmée, d'une temporalité courte, aisément mémorables, intensément corporels, mécaniquement symétriques, compulsivement répétés et d'une syntaxe elle-même nécessairement pauvre et simple. Le plus grand mystère tient à ce que la forme poétique s'éloigne un beau jour d'elle-même [...], que la langue poétique débouche sur la prose, puis sur la prose écrite, imprononçable, des livres¹.

Le fragment : entre trace et négation

La transversalité générique des *Petits traités* correspond à la diversité et à la richesse de leur contenu. L'intérêt pour des sujets tels que la terreur, le dégoût de la vie, le jet dans l'abîme, etc. pousse leur auteur à adopter une approche régressive. Et s'il voit l'écriture comme un « entremonde », il définit le fragment comme la trace et la négation d'une mémoire singulière, déposées par le mouvement rétrospectif de la pensée. Constitué autour d'un noyau de pensée, le fragment manifeste une aptitude à la multiplication infinie et suppose une quantité illimitée de jets dans l'abîme linguistique. Cette petite unité solitaire recèle en même temps une œuvre ouverte, discontinue et proliférante, une œuvre sans-limites, en-deçà de toute limite, sub-lime.

Les fragments thématiques de Pascal Quignard deviennent des miroirs réfléchissant non pas l'harmonie cosmique du jadis, mais le chaos que l'homme moderne croit pouvoir dominer. Ils structurent les *Petits traités*, en martelant leur narration comme le *tarabust*, le bruit de fond qui nous accompagne tout au long de la vie. Leurs phrases concises, très peu modalisées percent comme un bourdonnement persécutant et obsessionnel. Leur brièveté saccadée révèle la saturation d'un discours qui n'a rien à voir avec la parole vide.

Somme toute, les « fragments quignardiens sont volontiers liés entre eux souvent par l'effet d'écho et de retour, l'entretissage des mots et des phrases qui reviennent² ». Ce retour cyclique n'est pas pour autant monotone, mais riche en variations. Il est conditionné par la quête rétrospective de la chose de l'origine : la *res* latine dont l'accusatif *rem* a donné *rien* en français, qui s'est transformée à son tour en objet négatif, et donc en rien. Or, à la différence des positivistes, au lieu de fuir les archaïsmes, Quignard y recourt volontiers pour en extraire des effets sémantiques surprenants. Ces effets anachroniques, impensables pour la plupart de ses contemporains, déterminent la singularité de son œuvre. Côte à côte avec l'option générique et la passion pour l'originaire, ils laissent transparaître une attitude antimoderniste, et en même temps ils font distinguer un écrivain conscient de sa modernité parce que, comme il observe lui-même, dans son essai programmatique *Une gêne technique à l'égard des fragments* : « Du moins dans l'art moderne l'effet de discontinu s'est substitué à l'effet de liaison³ ».

¹ QUIGNARD, Pascal, *Petits traités I*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1997, pp. 593-594.

² VIART, Dominique, « Le moindre mot. Pascal Quignard et l'éthique de la minute », *op. cit.*, p. 72.

³ QUIGNARD, Pascal, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Montpellier : Fata Morgana, 1986, p. 20.

Le fragment possède une nature ambivalente : c'est une œuvre à la fois inachevée et complète, partielle et totale, lacunaire et exhaustive ; une œuvre en ruine ; une œuvre miniaturisée ; une micro-œuvre. Brisant l'image, la voix et le langage, il découpe les *Petits traités*, ponctue leur récit, enveloppe les traces du jadis qui demandent à être dépliées. Sa nature « ruinforme » l'aide à exhumer le passé afin de transmettre l'image d'une Antiquité fragmentée qui fascine justement par ce qui manque, et à reconstruire ces objets perdus que représentent son art et sa pensée. Dans cette impulsion de retour à l'originel, le fragment, qui amalgame la trace et l'absence de mémoire, fait ressortir ce manque révélant l'impossibilité de combler le vide, d'échapper au néant, de leurrer la mort, comme le principe organisateur des *Petits traités*.

La parole fragmentaire serait alors une « parole en archipel¹ ». Il faudrait toutefois souligner que Quignard préfère le découpage textuel à l'assemblage de fragments. Le clivage linguistique opéré par ses fragments reproduit la déstructuration discursive. Par conséquent, le fragment ne représente guère une partie d'un tout qu'on peut reconstruire par un réassemblage mécanique des pièces détachées, mais paradoxalement une petite unité bien finie malgré son imperfection apparente.

Les fragments quignardiens se distinguent par une saturation extrême. La condensation a pénétré jusqu'à l'élocution de l'écrivain qui utilise très volontiers des mots-valises, des mots-clés et des symboles. Par exemple, dans le traité « Femmes fragmentées en 1535² », il transforme le blason – un genre fragmentaire par excellence – en symbole condensé du corps féminin. Le blason (le symbole) constitue par rapport à la chose symbolisée (le corps féminin) « un ensemble dont les éléments sont autres que ceux présents dans la chose, mais entre lesquels existent les mêmes relations³ ». L'accent mis sur la concentration du tout dans la partie potentialise sa signification.

La démesure et le fragment convergent dans l'*augmentum* narratif ou pictural qui peut être entendu comme une espèce de condensation du dramatisme dans un point temporel : l'instant qui précède la mort (Narcisse qui scrute son reflet dans l'eau de la version des *Métamorphoses* d'Ovide) ou le passage à l'acte (Médée qui s'apprête à tuer ses enfants de la fresque de la Maison des Dioscures à Pompéi). Les fresques antiques présentent d'ailleurs des mythes condensés : le jet dans l'abîme du plongeur de Paestum ou l'embuscade d'Achille de la Tombe des Taureaux à Tarquinia. Quignard tend donc à valoriser le caractère métaphorique et démesuré de la condensation définie par Freud comme « un processus dont l'action se prolonge jusqu'à l'arrivée dans la région des perceptions⁴ ».

Les formes brèves : entre condensation et explosion

Maurice Blanchot résume, dans *L'écriture du désastre*, les raisons de la fascination exercée par les fragments :

¹ CHAR, René, *La Parole en archipel*, Paris : Gallimard, nrf, 1986.

² C'est l'année de la composition du *Blason du Beau tétin* par Clément Marot.

³ LÉVI-STRAUSS, Claude, *Regarder, écouter, lire*, Paris : Plon, 1993, p. 158.

⁴ FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et le Dr. M. Nathan, Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1971, p. 252.

La phrase isolée, aphoristique, attire parce qu'elle affirme définitivement, comme si plus rien ne parlait autour d'elle, en dehors d'elle. La phrase allusive, isolée aussi, disant, ne disant pas, effaçant ce qu'elle dit en même temps qu'elle le dit, fait de l'ambiguïté une valeur. [...] La première est normative. La seconde croit échapper à l'illusion du vrai, mais se prend à l'illusion même comme vrai, croit que ce qui a été écrit peut se retenir. L'exigence du fragmentaire est exposition à ces deux sortes de risque : la brièveté ne la satisfait pas ; en marge ou en retrait d'un discours supposé achevé, elle la réitère par bribes et, dans le mirage du retour, ne sait si elle ne donne pas une nouvelle assurance à ce qu'elle en extrait¹.

Pascal Quignard est convaincu, d'une part, que les *pensées* reflètent le mieux la condensation et l'explosion linguistiques : « Les "pensées", ce sont de soudains feux de paille, de courtes et brusques combustions d'une sorte d'énergie excessive. Petites crises de surproduction² ». Leurs éléments contiennent des idées fortes qui éclatent immédiatement sans avoir eu le temps de se développer. Leur usage sériel fait augmenter la quantité d'énergie déclenchée qui marque par ses « feux d'artifice » le déroulement narratif et suscite, par conséquent, un effet de sidération. D'autre part, il poursuit la tradition moraliste de Port Royal, en l'enrichissant par un travail de réflexion tant sur ses formes que sur ses représentants auxquels il consacre bon nombre de commentaires et de notes³.

Les maximes, les sentences et les aphorismes viennent souligner l'un des traits les plus significatifs de l'écriture quignardienne, à savoir l'absence de médiation dans le passage du conte au commentaire, de la narration à la réflexion. Traitant tous les trois des sujets tels que la langue, le silence, le visible, la solitude, la sexualité, l'effroi, la mort, etc., ils s'arrêtent au niveau de l'esquisse sans aucune possibilité d'évoluer ultérieurement. Les différences entre ces formes brèves qui comportent une idée morale sont insignifiantes. La maxime (du mot latin *maxima* qui signifie sentence générale) énonce une règle morale ou une vérité générale. La sentence (du mot latin *sententia*, dérivé du verbe *sentire* qui veut dire sentir, juger) exprime une pensée claire et achevée qui ne demande pas au lecteur de terminer son sens. L'aphorisme (du grec *aphorismus* qui contient la racine *horos*, connotant la limite, et se laisse traduire comme définition, délimitation) condense une brève pensée explosive.

Les aphorismes, souvent inachevés, présentent habituellement l'ébauche d'une pensée qui ne sera pas déployée. Ils sont en syntonie avec la nervosité, l'intermittence, l'ellipticité qui caractérisent la prose quignardienne. Visant d'atteindre une expressivité synopée, délimitée, condensée et explosive, ils ne donnent ni les raisons ni les preuves de la pensée qu'ils énoncent. Voilà quelques exemples : « La langue n'est pas liée à la vie. Le langage ne correspond pas à un besoin. Son usage ne remplit pas une fonction. Le langage dit plus qu'il n'est besoin qu'on dise. Le fait de parler n'est pas un acte nécessaire. [...] Mais il n'y a pas de

¹ BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris : Gallimard, nrf, 1980, p. 203.

² *Ibid.*, p. 269.

³ Voir à ce propos QUIGNARD, Pascal, « Traité sur l'esprit », in Jacques Esprit, *La fausseté des vertus humaines*, Paris : Aubier, 1996, p. 44 : « [...] la maxime devient ambivalente et ouvre son autre monde en deçà de la frappe poétique. La sentence dans la conception que s'en fait La Rochefoucauld "casse" dès avant la pensée de son rythme brusque, "cassant", dans son intonation tranchante, "cassante", agressive, toujours émotive ».

“langue”¹ ». Quant aux sentences, l’écrivain préfère celles qui dissimulent un paradoxe ou une hypothèse et réservent la surprise d’un message inhabituel ou inattendu : « Si les mots étaient porteurs de vérité, nous ne pourrions pas nous en servir pour mentir. Si les mots étaient mensongers, nous ne pourrions pas nous en servir pour mentir² ».

La rhétorique spéculative de Pascal Quignard exploite un langage cassant qui réactualise des significations tombées en désuétude, refoulées au cours de la période réfractaire qui sépare la langue archaïque de la langue contemporaine. Ainsi, l’écrivain établit un rapport entre l’art de la parole et les divinités du *logos*. Il présente ses mythes en fonction de leur valeur symbolique : il attribue à Minerve l’éloquence, à Mercure la prédation, à Apollon l’activité artistique, à Liber le savoir. Mais le système de signifiants de cette pensée mythique oppose une résistance aux atteintes extérieures subies par les signifiés³. Loin d’être transparents, ses signifiants demeurent généralement ambigus, obscurs, opaques. Il existe, en plus, un décalage entre les différents corpus mythiques qu’il propose puisqu’il n’enferme pas le mythe dans une seule signification, comme il ne fige pas le langage dans un sens unique.

Focalisé sur des états extrêmes (les dérapages sexuels, la terreur de la mort, etc.) et surtout sur l’absence comme constituante du signe, le texte quignardien n’est pas assujéti à un langage objectivant. En même temps, le refus d’envisager n’importe quel objet comme un phénomène signifiant ne révèle pas simplement une expérience poétique. Alors, partant de la compréhension deleuzienne de la notion philosophique comme opposée à la proposition logique, dépourvue de la valeur référentielle ou discursive typique pour le langage scientifique, on pourrait concevoir le langage quignardien comme une formation hétérogène d’une intensité particulière, issue de l’expérience inaccessible à l’approche rationnelle et discursive. Quignard devrait donc être lu au ras de son langage singulier, c’est-à-dire en reconnaissant la valeur conceptuelle des éléments qu’une lecture non avertie ou superficielle aurait pris pour des excès littéraires, au ras de ce langage fondé aussi bien sur l’imagination originaire que sur celles de l’onirique et du fantasmatique qui s’en rapprochent. Sa pensée gravite autour de la critique radicale de Bataille, de Klossowski et de Blanchot, qui met en question non seulement les conditions de la connaissance et le monolithisme du sujet, mais aussi le langage et la supposition du sens en général. Elle réagit à la fois contre le logocentrisme de la métaphysique qui réduit le langage à une chose à portée de main susceptible d’être objectivée, et contre la métaphysique sémantique du signe et du texte.

Conclusion

Les *Petits traités* éblouissent par l’audace de l’invention littéraire. Leur narration ne se réduit ni à des raisonnements prévisibles, ni à des rationalisations faciles, mais se laisse définir comme une méditation libre. Leur récit se concentre sur l’instant vu comme le nœud du monde. Leur objet se focalise sur ce qui interrompt le cours habituel des choses. La forme fragmentaire que revêt la narration de Pascal Quignard, qui erre à

¹ QUIGNARD, Pascal, *Petits traités I*, op. cit., p. 151.

² *Ibid.*, p. 495.

³ LÉVI-STRAUSS, Claude, *Le cru et le cuit*, Paris : Plon, 1964, p. 251.

travers les époques, les contextes et les genres littéraires, correspond à sa vision du monde comme un espace fragmenté et de l'écriture comme un discours morcelé. L'écriture fragmentaire matérialise sa conception de la langue en tant qu'un objet partiel qu'il faut métaphoriser. Elle se laisse déterminer comme sidérante (qui frappe par l'effet d'inattendu), désirante (qui désire et jouit de son objet) et fascinante (qui séduit et effraye). Cette écriture remplit l'espace de l'« entremonde » qui sépare le monde originaire atteint de façon incomplète par le fragment et le monde imaginaire créé de façon incomplète par le fragment.

Irène KRISTEVA

Université de Sofia

Références bibliographiques

ABENSOUR, Miguel, « Le choix du petit », in Theodor W. Adorno, *Minima Moralia, Réflexions sur la vie mutilée*, traduit de l'allemand par Eliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris : Payot, coll. « Critique de la politique », 1991, pp. 231-243.

BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris : Gallimard, nrf, 1980.

BLANCKEMAN, Bruno, « Vie secrète ou le titre capital », in Dolorès Lyotard (dir.), *Pascal Quignard, Revue des sciences humaines*, n°260, 2000, pp. 133-146.

CHAR, René, *La Parole en archipel*, Paris : Gallimard, nrf, 1986.

FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et le Dr. M. Nathan, Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1971.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Regarder, écouter, lire*, Paris : Plon, 1993.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Le cru et le cuit*, Paris : Plon, 1964.

MILLET, Richard, *Accompagnements. Lectures*, Paris : POL, coll. « Essais », 1991.

QUIGNARD, Pascal, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Montpellier : Fata Morgana, 1986.

QUIGNARD, Pascal, *Petits traités I*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1997.

QUIGNARD, Pascal, *Petits traités II*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1997.

QUIGNARD, Pascal, *Rhétorique spéculative*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1997.

QUIGNARD, Pascal, « Traité sur l'esprit », in Jacques Esprit, *La fausseté des vertus humaines*, Paris : Aubier, 1996.

RICHARD, Jean-Pierre, *L'état des choses. Etats sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Paris : Gallimard, coll. « Essais », 1990.

TURNER, Victor, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, traduit de l'anglais par Gérard Guillet, Paris : PUF, coll. « Ethnologies », 1990.

VIART, Dominique, *Le moindre mot. Pascal Quignard et l'éthique de la minutie*, in Dolorès Lyotard (dir.), *Pascal Quignard, Revue des sciences humaines*, n°260, 2000, pp. 61-75.

WYBRANDS, Francis, « Un trouble au pays de l'écriture. Les *Petits traités* de Quignard », *Etudes*, N° 386, janvier-juin 1997, pp. 91-94.

Fragmentation du désir et de l'altérité dans *Nos baisers sont des adieux*

Résumé : Manifestant dans ses écrits la quête d'une introspection existentielle, la lecture du "je" dans l'œuvre de Nina Bouraoui s'annonce doublement énigmatique : d'une part, identitaire, de l'autre spatio-temporel, son Moi représentatif semble toujours enclin à enfreindre la continuité narrative conventionnelle, car il opte pour une recherche de l'entre-deux, unique fil conducteur de la reconstruction de son émotion originelle. Dans "Nos baisers sont des adieux" (2010), Nina Bouraoui livre sous forme de fragments des passages autobiographiques que l'on trouve dans d'autres de ses romans qui entrelacent le passé, le présent et le devenir. Ce faisant, elle montre combien l'écriture digressive et brachylogique semble être l'unique moyen qui la renvoie à la constellation de ses pensées intimes.

Mots-clés : Nina Bouraoui, introspection, entre-deux, fragments, digression, brachylogie.

Title: Fragmentation of desire and otherness in *Nos baisers sont des adieux*

Summary: Demonstrating in his writings the quest for existential introspection, the reading of the "I" in Nina Bouraoui's work promises to be doubly enigmatic: on the one hand, identity, on the other space-time, his representative Self always seems inclined to embrace conventional narrative continuity, as he opts for a search for the in-between, unique thread to rebuild its original emotion. In "Nos baisers sont des adieux" (2010), Nina Bouraoui delivers in fragments autobiographical passages found in other novels that intertwine the past, the present and the future. In doing so, she shows how digressive and brachylogical writing seems to be the only means that refers her to the constellation of her intimate thoughts.

Keywords: Fragment, identity, autobiography, otherness, desire.

Comparée souvent à Marguerite Duras, l'œuvre de Nina Bouraoui compte dans l'actualité quatorze romans dont *Les Mauvaises pensées*, pour lequel elle obtint le prix Renaudot en 2005. Par rapport à notre étude sur la brachylogie, on peut avancer que *Nos baisers sont des adieux* (2010), est probablement le récit où la romancière rompt pour la première fois avec une mise en page¹ à laquelle elle nous avait habitués à le faire en tant qu'écrivaine, car à bien des égards, ce douzième livre ressemble à une anthologie du désir regroupant l'ensemble de son œuvre originelle et fictionnelle en une seule.

¹ Sauf dans *Poupée Bella* où elle écrit sous forme de journal.

Ainsi, parmi les 93 textes qui se situent de 1972 à 2009 sans aucun agencement spécifique, nous pouvons constater qu'outre ses nombreuses caractéristiques, le discours brachylogique engoncé sous les traits de la brièveté, non seulement, renforce la présence de la multiplicité et fugacité amoureuse quand le « je » narrataire fait jaillir promptement son propre désir lié aux désirs des autres, mais vise également à reconstruire le surgissement de l'élan amoureux similaire à la naissance de l'écriture poétique. Sorte de kaléidoscope incarnant la passion et l'amour, *Nos baisers sont des adieux* abordent le désir sous forme de fragments¹ qui rassemblent en un répertoire amoureux cosmogonique, les noms, expériences, objets, lieux et images autobiographiques de l'écrivaine.

Nous explorerons donc, comment l'invitation au voyage de l'aventure poétique et la surimpression des passions aléatoires s'entremêlent aux structures minimalistes pour rendre manifeste l'altérité et le désir qui découlent d'une relation amoureuse.

1 L'écriture passionnelle fragmentée

Enfreignant les valeurs de la construction linéaire, l'œuvre de Nina Bouraoui relève dans son ensemble d'une complexité interprétative personnelle où l'entre-deux n'a de cesse en se réinventant à lui-même, et ressemble à maintes effets à une déconcertante spirale ininterrompue. Cette figure de l'impermanence qui se déploie dans les fragments choisis dans *Nos baisers sont des adieux* montre un espace narratif qui « [...] est défini comme le morceau d'une chose brisée, en éclats, et [...] par extension [...] désigne une œuvre incomplète morcelée² ».

Devant cette volonté de ne pas retranscrire la totalité de l'amour et ses passions éphémères, les courts récits révèlent une irrégularité dans leurs formes car ils peuvent aller d'une ligne à trois pages. Si bien, ils essaient de recomposer les variations amoureuses, ils montrent aussi, une ample variété autobiographique quant aux choix des histoires choisies par la narratrice qui passe d'une rencontre amoureuse à de diverses œuvres d'art, ou bien à une vision fantasmée s'étalant sur plus de trente ans. En conséquence, les éléments dispersés au hasard, « en passant du coq à l'âne » apportent au récit une certaine inconsistance difficile à interpréter. A cet effet, Montandon explique que « le fragment, avant que d'être peut-être une forme de l'absence de forme, est une conscience aigüe de la perte de l'unité et du sens³ ».

Rompant avec la continuité temporelle, le récit de Nina Bouraoui génère notamment la présence d'une autre forme fragmentée dans la figure du journal intime. Même si, ce dernier se montre équivoque et implicite car on ne retrouve pas les traces du travail du diariste, ni les dates précises qui se suivent, l'approche de Bouraoui évoque plutôt celle, de l'effacement et du brouillage de pistes chronologiques volontaires. Agissant ainsi, elle fragmente le souvenir des passions amoureuses et des épisodes surannés, c'est-à-dire, qu'elle limite sciemment le passé pour n'écrire que l'essentiel de l'expérience vécue et ressentie. Par rapport à cet autre type de

¹ On retrouve aussi dans un des fragments du roman la présence du journal intime, pp. 36-37.

² RONGIER (Sébastien), « La modernité, esthétique et pensée du fragmentaire », dans *Recherches en Esthétique*, « Le fragment », numéro 14, octobre 2008.

³ MONTANDON (Alain), *Les formes brèves*, Paris : Hachette, Coll. Contours littéraires, 1993, p. 94.

fragmentation, Pla mentionne qu'« étroitement lié au concept de discontinuité, le journal intime est un exemple d'écriture fragmentaire qui semble s'annoncer comme la seule expression littéraire capable de refléter un monde qui, lui aussi, est devenu fragmenté et décomposé¹ ».

Or, à travers cette fausse écriture « diariste », ce que Nina Bouraoui vise surtout à effacer c'est une chronologie contraignante, ainsi qu'à interrompre la coulée du temps. Le tissu textuel décousu qu'elle exhibe par ailleurs, n'est pas sans rappeler l'image d'un moi chaotique faisant l'étalage d'un moi intime morcelé et d'un repli sur soi. Toute la portée de son écriture symbolise surtout les propos de Gusdorf quand il dit « toute écriture est écriture du moi² ».

Indéniablement dans l'histoire de la reconstitution du moi exacerbé de *Nos Baisers sont des adieux*, ce qui se joue c'est la retranscription dite fusionnelle avec l'autre, revêtant toutes les formes réelles et imaginaires qui parcourent à la fois distincts espaces temporels et types d'encadrement. Rejoignant tous les possibles, la passion amoureuse représentée sous cet élan incandescent et pulsionnel qui semble être la juste mesure pour surplomber l'ensemble créateur de son moi, laisse poindre une autre interprétation paradoxale car l'écriture poétique se résiste insidieusement et contrecarre le rythme impromptu de son désir : « À chaque fois, je me demandais s'il était possible d'en faire le récit, s'il existait des mots, une narration du plaisir, ou si la jouissance échappait au langage parce qu'elle était un abandon de tout³ ».

Se retrouvant inerte aux dépens d'une écriture défaillante et manquante pour retracer ouvertement le plaisir organique, la narratrice se rend compte de l'apparition d'une autre connexion avec le moi intime qui est coupée du poids du langage car lui ne semble soumis à aucune règle. Elle réalise enfin que ce que le désir du corps et la pulsion sexuelle forment avant tout chose à l'insu du langage, c'est une réunification avec la connaissance de soi, car :

Le langage glissait de la scène, ne pouvant la résumer ni la rapporter [...] C'était un état, impliquant le corps et la non parole. [...] C'était une lumière particulière, qui encerclait mon corps, une lumière de poudre. [...] Je gardais le souvenir d'un état plein, il ne manquait rien, sauf les mots qui ne pouvaient couvrir l'explosion du ventre. [...] Ce plaisir recouvrait tout, il avait un rapport avec le savoir⁴.

Dépourvue de la prédisposition narrative pour décrire sa pulsion sexuelle, les mots indicibles, absents de par leurs formes et sens originels montrent comment la connaissance du corps symbolise la capacité suprême qui englobe la totalité humaine. Par la formulation de ces deux types de fragmentation on découvre des fins précises ; en effet, dans la première purement formelle, Bouraoui utilise le fragment pour concrétiser

¹ PLA (Xavier), "La feinte autobiographique. L'écriture de Josep Pla, entre autobiographie et autofiction." *Perceptions et réalisations du moi*. Clermont-Ferrand (FRA): Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 195.

² GUSDORF (Georges), *Lignes de vie 1 : Les écritures du moi*, Paris : Odile Jacob, 1991.

³ BOURAOUI (Nina), *Nos baisers sont des adieux*, Paris : J'ai lu, 2010, p. 9.

⁴ BOURAOUI (Nina), *Nos baisers sont des adieux*, p. 24.

dans un lieu de la mémoire la consolidation de son identité¹, tandis que dans la seconde, elle minimise le fragment initial par l'aphasie des mots non verbalisés pour surdimensionner le plaisir et le corps comme unique source de connaissance.

2 L'altérité du désir fragmenté

D'un autre côté, la mise en instance narrative du fragment, qui à son tour est fragmentée dans le manquement des mots du désir, représente et rend manifeste l'altérité qui traverse le voyage amoureux car l'ambivalence du moi survient par rapport à cet état émotionnel :

Par le double, l'unité devient divisible, le double représentant l'altérité passant par une altération du un qui fait deux, faisant notamment jouer le rapport entre une image interne et une image externe, c'est-à-dire le rapport entre le moi idéal et l'Idéal du moi².

Prise par le vertige provoqué par l'altération amoureuse, par ce paradigme de l'entre-deux imaginaire dépourvu de limites, où il existe la possibilité des corps interchangeables³, cette soi-disant recherche de dépassement de soi, la narratrice pour sa part, expose un autre type de réalité du désir qui la rallie à l'unicité originelle en passant par la transformation de sa personne :

La maison se refermait sur moi et un nouveau monde s'ouvrait. Une nouvelle possibilité. Une autre vie que celle que j'avais l'habitude de vivre et que je considérais comme la vie des autres. Parce qu'elle ne ressemblait pas vraiment à la mienne. Y manquait l'essentiel, la vérité. Et la liberté de vivre cette vérité, de la faire éclater au grand jour⁴.

Le resurgissement de la quête amoureuse dans cet espace fermé montre combien le moi Bouraouien, d'une part, rejette tous les mécanismes extérieurs qui sont établis par rapport à la normalité amoureuse, et réitère d'autre part sa différence envers les autres :

À part mes cheveux longs j'étais comme ces femmes qui ressemblaient à des hommes. Cela ne se voyait pas tout de suite, mais nous étions les mêmes. De la même nature. Du même feu. De la même pierre. Des mêmes penchants⁵.

A travers la reconfiguration multiple de soi, où on devine la présence de l'androgynie, la narratrice expose sans réserve que la construction imaginaire de l'identité ne possède aucune légitimité au regard de la réalité intérieure de l'être qui vit et ressent l'amour. Corroborant à cet effet, la psychanalyse explique que « les deux sexes ne sont pas une conséquence naturelle et nécessaire de la différence corporelle⁶ ».

¹ En effet, « Le journal intime ou personnel contribue, en tant que lieu de mémoire, à un rattachement historique, à la construction de repères temporels, dont l'un des avantages et l'un des buts recherchés sont la consolidation d'une identité... » ALLAM (Malik) et LEJEUNE (Philippe), *Journaux intimes : une sociologie de l'écriture personnelle*, Paris : L'Harmattan, 1996, p. 254.

² BESANÇON (Karine) et OSGANIAN (Valérie), « Rencontre avec un jeune homme » : le double comme figure résolutive dans *La clinique lacanienne* n°6, 2003/1, pp. 201-217.

³ BOURAOUI (Nina), *op. cit.*, p. 65.

⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁵ BOURAOUI (Nina), *op. cit.*, p. 105.

⁶ LAQUEUR (Thomas), « La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident » dans *Revue française de sociologie*, vol.34, n° 3, 1993, pp.454-457.

Si pour Bouraoui « les êtres se transforment parce qu'ils veulent être autre chose ou parce qu'ils imaginent qu'ils sont autre chose¹ », on peut dire que les fragments dans *Nos baisers sont des adieux* servent comme sorte de reflet narratif pour répondre à conformité sociale jugée incohérente et illogique. Sous forme de syncopée, ils cristallisent les moments passés mais réduisent l'éternité du temps en donnant une dimension intemporelle à la réelle construction de l'amour sans entraves sociales.

Sous l'impact d'une mémoire amoureuse capable de briser la ligne temporelle, « l'écriture [passionnelle qui] est l'écriture du mouvement de la vie² » cherche à épouser cet état naissant pour l'autre : « Je me liais au désir du livre aussi fort que j'aurais pu éprouver pour une personne³ ».

Sur ce point, et forgeant la non-fixité du désir en écriture, qu'elle retourne dans tous les sens en fonction des expériences vécues ou constats et échecs soufferts, Bouraoui en vient toutefois à outrepasser ce que l'écriture avait à lui offrir dans l'émotion de l'autre car elle ne semble plus la satisfaire comme elle l'imaginait. Procédant ainsi, elle réactive ce qu'elle recherchait dans une autre pensée qui surgit de la même manière que se construisent les rêves en édifiant la nouvelle représentation du désir :

Je me couchais dans les bras de quelqu'un qui n'existait pas. Je n'avais plus faim. Je n'avais plus soif. Mon corps se creusait pour un autre corps, dont je n'avais aucune image. Un corps qui n'existait pas. Un corps qui me comblait. Je n'ais pas d'explication [...] Je comparais mon expérience à une révélation, regardant le ciel, interprétant les faits comme des signes ou des présages. [...] Je tissais un désir à venir, étourdie par l'inconnu⁴.

En fait, dans la reconnaissance du désir fantasmé, ce que Bouraoui fonde surtout, c'est la reconnaissance du moi car, selon Bachelard, « pour nous connaître doublement en être réel et en être idéalisant, il nous faut écouter nos rêveries. Nous croyons que nos rêveries peuvent être la meilleure école de la "psychologie des profondeurs"⁵ ».

Si bien qu'elle avait déjà écrit dans *Mes Mauvaises pensées* « Pourquoi faut-il qu'il y ait un commencement pour que j'aboutisse à une fin ; puisque je m'aperçois que ma pensée tourne sur elle-même, laissons-la tourner⁶ » ; le rêve « en transportant le rêveur dans un autre monde, fait du rêveur un autre que lui-même. Et pendant cet autre est encore lui-même, le double de lui-même⁷ ».

¹ REMES (Sirkka), « Métamorphoses des genres » dans *Revue internationale, Centre de Recherches en Études Féminines et de Genres*, 2008/10.

Victor-Laurent Tremblay complète cette information en précisant que l'image primitive de l'androgynisme a surgi dans l'imaginaire des artistes français lors de deux périodes de malaise politique, religieux, et esthétique, c'est-à-dire durant les années 1830 et à la fin du siècle, « L'Androgynisme dans *Journal d'un hoboe* de Jean-Jules Richard »

in *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, Vol. 21.2, 1996, p. 62-88.

² BOURAOUI (Nina), *Mes mauvaises pensées*, Paris : Gallimard, 2007, p. 172.

³ BOURAOUI (Nina), *Nos baisers sont des adieux*, p. 100.

⁴ BOURAOUI (Nina), *Nos baisers sont des adieux*, p. 111.

⁵ BACHELARD (Gaston), *La poétique de la rêverie*, Paris : Presses universitaires de France, 1968, p. 64. La théorie de la psychologie des profondeurs fut élaborée par Carl Gustav Jung en 1913.

⁶ BOURAOUI (Nina), *Mes mauvaises pensées*, p. 140.

⁷ *Ibid.*, p. 68.

Par conséquent, si le désir est conçu comme source de connaissance lorsqu'il laisse cours à la pensée qui s'incarne dans l'être réel et l'être idéalisant ainsi comme dans toutes les reconfigurations du moi multiple qui sont conditionnées par l'écriture et le retour au corps de la narratrice. C'est surtout, à partir de la rêverie idéalisée du désir que Bouraoui atteint la plénitude tant recherchée, car celle-ci, à l'opposé des autres formes se trouve libérée de tout refoulement, de toute censure émotionnelle. Par ailleurs, elle seule lui permet de reconstruire en totale liberté ses propres valeurs humaines : « en me réveillant, je me disais que je prenais des chemins compliqués mais je savais changer de direction au bon moment, escortée par la chance¹ ».

Conclusion

Mise au point cruciale d'un avant et après temporels ou bien, constat d'une œuvre majeure préalablement agencée ? *Nos baisers sont des adieux*, par ces recours narratifs ont l'avantage d'exclure les informations grandiloquentes de l'amour que l'on retrouve dans un roman littéraire au profit d'une synthèse axée à dire l'essentiel, le bref amoureux qui circule implicitement dans la mémoire et s'adresse à ceux qui ont déjà une connaissance préalable de ses œuvres.

De lecture apparemment facile, la démarche de Nina Bouraoui entraîne d'abord le lecteur vers un lieu-dit amoureux, un *topos* qui rassemble son œuvre liminaire, ensemble figé qui n'est autre que la consécration d'un style personnel qui se démarque par rapport aux autres romanciers contemporains. En effet, comme le cite Blanchot² :

Derrière les mots qui se lisent, comme avant les mots qui s'écrivent, il y a une voix déjà inscrite, non entendue et non parlante, et l'auteur est, auprès de cette voix, à égalité avec le lecteur : tous deux, presque confondus, cherchant à la reconnaître.

Ainsi, en laissant la place à l'entre-deux du corps et de l'écriture, envisagé entre celui de l'auteur et du lecteur anonyme, elle procède habilement à créer un univers herméneutique amoureux qu'il faut déchiffrer à partir du non-dit narratif, cette part de texte manquante pour reconstruire la totalité de l'amour qui y figure.

Victoria Ferrety
Université de Cadix (Espagne)

Bibliographie

ALLAM (Malik) et LEJEUNE (Philippe), *Journaux intimes : une sociologie de l'écriture personnelle*, Paris : L'Harmattan, 1996, p. 254.

¹ BOURAOUI (Nina), *Nos baisers sont des adieux*, p. 156.

² BLANCHOT (Maurice), *L'entretien infini*, Paris : Gallimard. 1969, p. 482.

BACHELARD (Gaston), *La poétique de la rêverie*, Paris : Presses universitaires de France, 1968.

BESANÇON (Karine) et OSGANIAN (Valérie), « Rencontre avec un jeune homme » : le double comme figure résolutive dans *La clinique lacanienne* n°6, 2003/1, pp. 201-217.

BLANCHOT (Maurice), *L'entretien infini*, Paris : Gallimard, 1969.

BOURAOUI (Nina), *Mes mauvaises pensées*, Paris : Gallimard, 2007.

BOURAOUI (Nina), *Nos baisers sont des adieux*, Paris : J'ai lu, 2010.

GUSDORF (Georges), *Lignes de vie 1 : Les écritures du moi*, Paris : Odile Jacob, 1991.

LAQUEUR (Thomas), « La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident » dans *Revue française de sociologie*, vol.34, n° 3, 1993, pp. 454-457.

MONTANDON (Alain), *Les formes brèves*, Paris : Hachette, Coll. Contours littéraires, 1993.

PLA (Xavier), "La feinte autobiographique. L'écriture de Josep Pla, entre autobiographie et autofiction." *Perceptions et réalisations du moi*. Clermont-Ferrand (FRA): Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.

REMES (Sirkka), « Métamorphoses des genres » dans *Revue internationale, Centre de Recherches en Études Féminines et de Genres*, 2008/10.

RONGIER (Sébastien), « La modernité, esthétique et pensée du fragmentaire », dans *Recherches en Esthétique*, « Le fragment », numéro 14, octobre 2008.

TREMBLAY (Victor-Laurent), « L'Androgyne dans *Journal d'un hobo* de Jean-Jules Richard » in *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, Vol. 21.2, 1996, p. 62-88.

Université Ibn Tofaïl de Kénitra
Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Le Laboratoire DILILARTICE

&

**Coordination Internationale des Recherches et Etudes
Brachylogiques CIREB-Paris**

*La Coordination des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines et
Comparées CCLMC (Maroc)*

Colloque international :

*Chronique et nouvelle brachylogie: un art de l'autrement
dit ?*

(21-22 novembre 2019)

Brachylogia ou l'art du dépouillement : Dany Laferrière entre Haïku et peinture primitive haïtienne

Résumé : Venu au monde en Haïti et à l'écriture à Montréal, Dany Laferrière adopte dès ses premiers romans une forme brève pour une culture conversationnelle illustrant ce que Mansour M'Henni décrira de façon générale en termes de Nouvelle Brachylogie. Minimaliste de la première heure, l'écrivain de l'entre-deux marie le haïku de Bashō à la forme émotionnelle des peintres primitifs haïtiens et à leur dépouillement parfois extrême. Il ne vise pas pour rien le comble du dénuement : le nu absolu serait *Je ne suis plus*. Ancien chroniqueur culturel au *Nouvelliste*, il avait aussi retenu que la première qualité d'un papier, c'est d'être bref.

Mots-clés : Laferrière, brièveté, conversation, brachylogie, dénuement.

Title: Brachylogia or the Art of Bareness: Dany Laferrière between Haïku and primitive Haïtian painting

Summary: Dany Laferrière adopts from his first novels a brief and conversational form illustrating what Mansour M'Henni will describe as a generally in terms of New Brachylogia. Whereas his reduced formats would make of him the first minimalist in Quebec, he should be considered more precisely as a writer of the in-between combining the haiku of the Japanese poet Matsuo Bashō with the bareness of the primitive Haitian painters. After having worked as a young cultural columnist in Haiti he moreover had not forgotten that for the director of the Haitian Newspapers *The Nouvelliste* Lucien Montas who published his first papers their main quality was brevity.

Keywords: Brevity and conversational form, new brachylogia, greek-haitian immersion, bareness and in-betweenness.

Venu au monde en Haïti en 1953 et à l'écriture à Montréal en 1985, Dany Laferrière adopte dès ses premiers romans une forme brève et conversationnelle illustrant ce que Mansour M'Henni décrira de façon générale en termes de Nouvelle Brachylogie. Tandis que les formats réduits qu'il privilégie lui valent d'être considéré comme le premier minimaliste au Québec, l'écrivain de l'entre-deux marie le haïku du poète nippon Matsuo Bashō avec le dépouillement des peintres primitifs haïtiens. Dans *Éroshima* et *Je suis un écrivain japonais*, l'auteur ne parle pas pour rien de sa « démarche vers plus de dépouillement. Le nu absolu serait », dit-il « “Je ne suis plus”¹. » Après avoir travaillé en Haïti comme chroniqueur culturel, il n'avait pas non plus oublié que pour Lucien Montas au *Nouvelliste* qui publia ses premiers papiers, leur première qualité c'était d'être brefs².

¹ LAFERRIÈRE (Dany), *Je suis un écrivain japonais*, Paris, Grasset, 2008, p. 209.

² « Le discours de Dany Laferrière avant de recevoir son épée d'académicien », in *s.n.Le Nouvelliste*, 1^{er} juin 2015 ; <http://lenouvelliste.com/lenouvelliste/article/145623/Le-discours-de->

Brièveté et forme conversationnelle

Dany Laferrière (*alias* Windsor Klébert Laferrière) a grandi auprès de ses grands-parents à Petit-Goâve avant de retourner vivre chez sa mère et le reste de la famille à Port-au-Prince. L'enfant, qui portait initialement les nom et prénoms d'un père opposant politique en exil, était exposé à des représailles transversales de la part du dictateur François Duvalier et de ses sbires. Ceux-ci restent actifs sous le régime du fils, Jean-Claude Duvalier, alors que, sous le couvert du surnom Dany reçu dans l'enfance, le futur écrivain et académicien travaille pour *Le Nouvelliste* et l'hebdomadaire d'opposition *Le Petit Samedi soir*¹. Après quatre ans d'activités en tant que chroniqueur culturel, il fuit Haïti après que son ami et collègue Gasner Raymond² a été retrouvé assassiné pour avoir publié un reportage sur une grève qui dérangeait le régime ainsi que la classe industrielle³. À Montréal, où il s'installe sans trouver d'emploi en tant que journaliste, il se met à écrire des romans sur le mode conversationnel qui avait été celui de l'équipe du *Petit Samedi soir*. Entre-temps, il a ajouté à ses lectures les écrivains du monde entier auxquels il a désormais accès.

Bashō, « maître de cet art japonais du bref – le haïku. Trois vers, pas plus, et le tour est joué⁴ », *dixit* Laferrière, partage avec les maîtres de la lodyans le sens de la miniature, l'une des composantes de ce genre romanesque spécifiquement haïtien, populaire et le plus ancien d'Haïti, dont la forme écrite, intégrant le rire et les références à l'actualité, remonte au début du XX^e siècle. Cet art haïtien du bref, tel que l'illustre Georges Anglade dans le *Rire haïtien*⁵, pourrait avoir agi sur la tournure que l'œuvre de Laferrière a prise dès le départ. C'est l'avis de Christiane Ndiaye⁶, même si l'écrivain n'en parle pas. En revanche, il mentionne Bashō dès son deuxième roman *Éroshima*, dans les brèves scènes numérotées du « Zoo Kama soutra » : « 13. Pour faire l'amour avec Hoki, il faut connaître Bashō⁷ » ; « 16. Hoki me lit au petit matin ce poème de Bashō : Éclat de la lune / j'ai passé ma nuit à tourner / autour de l'étang⁸ » et « 17. Hoki m'a appris la nudité⁹ » : « ZEN CONTRE VAUDOU¹⁰. » Dès le départ il est question pour l'écrivain d'ouvrir toutes les fenêtres sur le monde. La source du concept de Nouvelle Brachylogie développé par Mansour M'Henni, Socrate, qui nous intéresse ici, étant aussi dans le champ de vision de Dany Laferrière, voyons d'abord sa place dans l'intervalle entre Japon du XVII^e siècle et Grèce antique.

[Dany-Laferriere-avant-de-recevoir-son-epee-dacademicien](#) (dernière consultation le 9 mars 2018) : « Leur première qualité c'est d'être brefs, m'a-t-il dit. »

¹ Ainsi que pour *Radio Métropole* et « Le Journal de 13h » de Marcus Garcia à *Radio Haïti Inter*.

² Raymond est aussi l'auteur de nouvelles posthumes, dont *Rosita* (Fardin), publiées en 1978.

³ Celle des ouvriers de la Cimenterie d'Haïti à Fond Mombin.

⁴ LAFERRIÈRE (Dany), « Les cinq "B" de ma vie de lecteur », in MABANCKOU (Alain), « Le blog d'Alain Mabanckou », 9 octobre 2007 ; <http://www.congopage.com/Les-cinq-B-de-ma-vie-de-lecteur-par-Dany-Laferriere> (dernière consultation le 9 mars 2018).

⁵ Cf. ANGLADE (Georges), *Rire Haïtien, Haitian Laughter*, Coconut Creek FL, Educa Vision Inc., 2006.

⁶ Cf. NDIAYE (Christiane), *Comprendre l'énigme littéraire de Dany Laferrière*. QC, éd. du CIDIHCA, 2011.

⁷ LAFERRIÈRE (Dany), *Éroshima*, Montréal, VLB éditeur, 1987, p. 17.

⁸ *Idem*.

⁹ *Ibid.*, p. 18

¹⁰ *Ibid.*, p. 16.

Potentiel brachylogique et entre-deux

Il est question de Bashō dans « La rhétorique et le Haïku¹ » d'Abderrahim Bensaid et dans *Retour de Socrate. Introduction à la brachylogie*, où M'Henni parle de la « condensation signifiante » que l'on trouve « dans le haïku, fondée », comme il le formule, « sur une sorte de compression de l'univers dans le plus petit volume de mots l'exprimant, pour permettre sa recréation plurielle et essentielle au stade de la lecture poétique². » À l'endroit du Japon lui-même, ce que M'Henni nomme de façon générale « un potentiel brachylogique » dans la logique de conversation comme cheminement vers la démocratie³ serait à considérer avec « le possible qu'il attribue au virtuel et le réel qu'il articule à l'idéal⁴. » Rompu à l'entre-deux du rêve et du réel⁵, Laferrière n'a aucun mal à marier le Japon du XVII^e siècle et la Grèce antique. Comme il le confie à Morency et Thibeault, parmi ses guides on trouve toujours Bashō, Whitman, Césaire ou Miron, mais aussi Socrate et Platon, représentants d'une culture dont son grand-père était *féru* : « Dans mon imagination, il a toujours vu Petit-Goâve comme un village grec où se retrouvaient Socrate et Platon⁶. » À ce détail près qu'ils étaient devenus, dit-il, « des gens très ordinaires⁷ », le grand-père officier de l'état civil ayant échangé, à la demande de l'État haïtien, les noms chrétiens : « Il poussait les gens à prendre des noms comme Hippocrate ou Aristophane. Et il a basculé, un peu comme Cervantès, dans ce monde-là, il a commencé à croire que ces paysans, souvent analphabètes, étaient en train de résoudre des problèmes de maïeutique [...] tout en continuant leur vie quotidienne⁸. » Or, si, comme il dit, « ce monde de la haute civilisation grecque représente Petit-Goâve⁹ », il faut y ajouter le fait que Da la grand-mère pratiquait l'art de la conversation : « Le centre de l'âge d'or de la Grèce, c'est ma grand-mère sur cette galerie avec une cafetière, qui offre du café aux gens qui passent et qui s'entretient avec eux¹⁰. » Elle est au cœur de *L'Odeur du café* et du *Charme des après-midi sans fin*, romans qui tiennent d'elle leur forme conversationnelle, tandis que le haïku moule *L'Énigme du retour* et *Chronique de la dérive douce*.

Le bain gréco-haïtien

Le bain gréco-haïtien où il a grandi a fait de lui un écrivain à la fois de l'entre-deux et de l'espace brachylogique : « Pour moi, Petit-Goâve n'est

¹ Cf. Abderrahim Bensaid sur « La rhétorique et le Haïku : Une harmonie entre l'utile et l'agréable », contribution qui s'est tenue du 17 au 18 novembre 2014 lors du III^e Séminaire des Études Brachylogiques à Tunis El-Manar, intitulé « Rhétorique et Brachylogie ».

² M'HENNI (Mansour), *Le Retour de Socrate. Introduction à la brachylogie*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 207.

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ *Idem.*

⁵ V. e.a. l'alternance entre « pays réel » et « pays rêvé » auquel Dany Laferrière recourt dans les intitulés de chapitres de son roman haïtien, *Pays sans chapeau*, rappelant en ordre inversé le poème « Pays rêvé, pays réel » de Glissant.

⁶ MORENCY (Jean) et THIBEAULT (Jimmy), « Entretien avec Dany Laferrière », in *Voix et Images*, vol. 36, n° 2, hiver, 2011, p. 16-17 ; <https://www.erudit.org/fr/revues/vi/2011-v36-n2-vi1517380/1002439ar/> (dernière consultation le 8 mars 2018).

⁷ *Idem.*

⁸ *Ibid.*, 16-17.

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem.*

pas du tout une vision idyllique ou nostalgique d'une petite ville de province, c'est un effort pour reconstruire le vieux rêve humain d'harmonie, d'intelligence, d'esprit et de philosophie, comme les Grecs l'ont tenté dans leur temps¹. » M'Henni insiste bien, dans sa définition de la Nouvelle Brachylogie, sur le fait que la brièveté n'épuise pas la question, qui comprend aussi, comme le posent *Gorgias* et *Protagoras* de Platon, « une certaine conception du vivre-ensemble où la communication est essentiellement commandée par le récepteur² ». En même temps, il insiste sur le fait que le « droit paritaire et égalitaire, assuré par la circulation de la parole et par la condensation de celle-ci au maximum de sa concision, devient un vrai indicateur de démocratie si l'on entend par celle-ci », précise-t-il, « le droit de tous et de chacun à sa juste part de participation effective à la parole et à l'action³ ». Au chapitre socratique, M'Henni rejoint en tout cas Antoine Bevort lorsqu'il écrit, à la suite de Hannah Arendt, que « le politique ne concerne pas seulement la conduite du navire (le gouvernement), mais bien la possibilité pour des communautés de s'entendre, de vivre et d'agir ensemble⁴. » Laferrière, qui a vécu sous deux dictatures avant de découvrir la démocratie québécoise, abhorrait trop la macrologie duvaliériste pour verser de l'eau en ce moulin, fût-il oppositionnel. Tournant aussi le dos à la rhétorique persuasive dont participent les métarécits de la littérature engagée, il s'est focalisé sur le mode « engageant⁵ » du « savoir-vivre-ensemble⁶ » – pour mêler ici Sony Labou Tansy et Mansour M'Henni –, dont Da offre l'effigie dans son œuvre. Les romans sont miniaturisés à l'image des entretiens entre les petites gens ; les dialogues, brefs ; le style, oral et ramassé et la visée, maïeutique à plus d'un titre.

Dépouillement et nudité

Je suis un écrivain japonais titre un roman dont l'auteur ne parvient pas à accoucher. Dany Laferrière aura alors suivi le message de la pythie *Connais-toi toi-même et tu connaîtras l'univers et les Dieux* qu'on attribue à tort à Socrate, en en dégageant non un rappel à l'ordre politique mais une licence poétique : « C'est quoi un écrivain japonais ? Est-ce quelqu'un qui vit et écrit au Japon ? [...] ou quelqu'un qui [...] décide de but en blanc

¹ *Idem.*

² M'HENNI (Mansour), « La Nouvelle Brachylogie : essai de définition », in *Brachylogia*, CIREB, Liban / Tunisie, 2 mars 2015 : « [Le récepteur] est à respecter et plutôt que de se fixer comme objectif de le convaincre coûte que coûte (la persuasion, c'est le rôle de la rhétorique), il s'agit de chercher en lui le miroir qui peut nous donner conscience des vraies questions à poser à notre vérité afin de la relativiser. » <http://www.brachylogia.com/la-nouvelle-brachylogie-essai-de-definition-par-pr-mansour-mhenni/> (dernière consultation le 10 mars 2018)

³ M'HENNI (Mansour), *Le Retour de Socrate. Introduction à la nouvelle Brachylogie*, op. cit., p. 210.

⁴ BEVORT (Antoine), « Le Paradigme de Protagoras », *Socio-logos* [En ligne], 2 | 2007, mis en ligne le 29 mars 2007 ; <http://journals.openedition.org/socio-logos/110> (dernière consultation le 10 mars 2018) ; l'auteur se réfère à ARENDT, (Hannah), *Qu'est-ce que la politique*, Paris, Seuil, 1995, p. 54.

⁵ LABOU TANSY (Sony), *La vie et demie*, Préface, Alger, LAPHOMIC, 1988, p. 9 : « à ceux qui cherchent un auteur engagé, je propose un homme engageant. »

⁶ M'HENNI (Mansour), *Le Retour de Socrate. Introduction à la nouvelle Brachylogie*, op. cit., p. 37 : « On comprend qu'il y a là à la fois le sens du savoir-vivre-ensemble et celui de l'efficacité de la communication où c'est le destinataire qui est censé présider à la stratégie du discours et à sa poétique, plus que le destinataire lui-même. »

devenir un écrivain japonais ? C'est mon cas¹. » Il ne se sent pas « plus caribéen qu'un Proust qui a passé sa vie couché² » ou que cet écrivain japonais lu sous les draps à Port-au-Prince, Yukio Mishima qui maniait la plume avec l'art du samouraï : « Du moment », souligne-t-il, « que je ne sois pas cet écrivain nu qui pénètre dans la forêt des phrases avec un simple couteau de cuisine³. » La nudité demande en effet un rite de préparation au dépouillement, comme Bashō qui, à la veille de son vagabondage⁴, note Laferrière, « se déleste de tout, et même du nécessaire. Et, comme il est écrivain, il glisse aussi dans sa sacoche : l'écritoire, l'encre et les pinceaux. Même cet indispensable pèse trop lourd. Il ne faut que soi, et nu si possible⁵. » Nu aussi comme *ma*, 'entre-deux' renvoyant aux 'blancs' dont dépend l'harmonie dans l'art japonais et que figure cette maison porte ouverte où entre le soleil qu'il convoque contre la rhétorique savante : « Vous voulez encombrer la maison de vos vases sophistiqués ? Mais sachez qu'on n'en a pas besoin. C'est plein de trous, c'est plein d'espaces où le vent entre. C'est plein de fenêtres, c'est une maison uniquement avec des fenêtres, et sans murs. Donc, il n'y a rien, en fait⁶. » C'est aussi le sens du *sine loco* : « Où vas-tu ? Nulle part. Joli coin⁷ » qui apparaît dans son dernier livre en date *Autoportrait de Paris avec chat*.



Montréal au bout du petit matin
Dany Laferrière, *Autoportrait de Paris avec chat* (2018)

Le seul qualificatif qu'il ait sinon accolé à son état d'écrivain renvoie aux peintres du Centre d'Art de Port-au-Prince⁸. On demeure dans les pinceaux et la fusion est à nouveau totale : le narrateur de *Pays sans*

¹ LAFERRIÈRE (Dany), *Je suis un écrivain japonais*, *op.cit.*, p. 19.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ Relaté par Bashō dans son journal de voyage *La Route étroite vers les districts du nord*.

⁵ LAFERRIÈRE (Dany), *Je suis un écrivain japonais*, *op.cit.*, p. 27 : « [...] pour ne garder qu'un solide manteau de papier pour "les nuits froides", une cape de paille pour la pluie et un yukata de coton. [...] ».

⁶ LAFERRIÈRE (Dany), « C'est un long tissu, c'est comme un ruban de Möbius », entretien avec Yolaine Parisot, in PARISOT (Yolaine) (dir.), *Mythologies de l'écrivain, énergie du roman*, Interculturel Francophonies, 30. nov-déc. 2016, Alliance Française de Lecce, p. 310.

⁷ LAFERRIÈRE (Dany), *Autoportrait de Paris avec chat*, Paris, Grasset, 2018, p. 302.

⁸ LAFERRIÈRE (Dany), *Journal d'un écrivain en pyjama*, Paris, Grasset, 2013, p. 43 : « Dès mon premier livre, j'ai su que j'étais un écrivain primitif » ; et : LAFERRIÈRE (Dany), *Pays sans chapeau*, Paris, Groupe DDB, 2013, p. 275. « Voilà, c'est ça, j'ai trouvé. Je suis un écrivain primitif. »

chapeau parle de tableaux primitifs haïtiens *inscrits dans sa chair*¹. Le dépouillement en serait l'une des constantes, même s'il arrive aux peintres en question, à Hector Hyppolite² ou à Baptiste dans *Pays sans chapeau*, de représenter l'abondance rêvée au lieu du dénuement vécu. Du dépouillement, l'auteur d'*Haïti et ses peintres*, Michel Lerebours, dira que « poussé parfois à l'extrême », il est ce qui « donne cette forme émotionnelle à certaines œuvres³. » Pour avoir visité les ateliers des peintres primitifs haïtiens en tant que chroniqueur culturel, l'auteur de *Je suis un écrivain japonais* savait de quoi il parlait lorsqu'il fit dire de Bashō à son narrateur que « cet homme possède une vraie science de l'émotion⁴. » Pour sa part, Laferrière oscille de façon bipolaire entre dépouillement et abondance. S'il relève du gros volume, *Autoportrait de Paris avec chat* est un texte calligraphié de 320 pages, accompagné de 1200 dessins et d'une multitude de scènes brèves lui permettant d'échapper à l'attente rhétorique qui pèse sur lui depuis son entrée à l'Académie française : « L'autre jour, au métro, quelqu'un m'a apostrophé ainsi : "Tu vas nous faire un grand livre d'académicien, j'espère." Au lieu de cela, je recule, ici, jusqu'à l'enfance de l'art⁵. » Il s'agit d'un livre entre dessin et écriture illustrant l'entre-deux qui a toujours fait osciller l'auteur entre minimalisme et maximalisme.

Entre minimalisme et maximalisme⁶

Dans ce livre hybride, réunissant tous les styles sous un titre qui rappelle un tableau du surréaliste japonais Foujita établi à Paris, « Autoportrait au chat » (1927), Laferrière, qui se dit écrivain japonais, est proche aussi de Cocteau pour qui « l'écriture n'était que du dessin organisé⁷. » De même, quand il brosse le portrait d'Hyppolite et croque la « Femme aux oiseaux⁸ », c'est entre André Breton, tétanisé par un tableau du peintre au beau milieu des événements de janvier 1946 préludes à une démocratie manquée⁹, et le poète haïtien, proche des surréalistes Magloire Saint-Aude aux vers brefs et hermétiques : « Je descends indécis, sans

¹ Et plus précisément des œuvres de Micius Stéphane, Hector Hyppolite, Wilson Bigaud, Salnave Philippe-Auguste et Louverture Poisson.

² Lerebours n'est cependant pas certain de la gratuité des motifs décoratifs qui abondent souvent chez lui.

³ LEREBOURS (Michel), *Haïti et ses peintres. Souffrances et espoirs d'un peuple*, tome I, Port-au-Prince, Imprimeur II, 1989, p. 291.

⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁵ LAFERRIÈRE (Dany), *Autoportrait de Paris avec chat*, Paris, Grasset, 2018, p. 314.

⁶ Cf. Les formes brachylogiques entre minimalisme et maximalisme dans la conférence « Poétiques et problématiques des formes brachylogiques. Quelles lectures pour les œuvres minimalistes ? », 30 novembre, Kenitra (Maroc).

⁷ LAFERRIÈRE (Dany), *Autoportrait de Paris avec chat*, *op. cit.*, p. 314.

⁸ *Ibid.*, p. 167.

⁹ Cf. DEPESTRE (René), « Annexes. Notice liminaire à l'édition 2004 d'Étincelles et Gerbe de sang », in DEPESTRE (René), *Rage de vivre : Œuvres poétiques complètes*, Paris, Seghers, 2006 : « La percée démocratique, farouchement revendiquée par les jeunes gens regroupés autour de l'hebdo *La Ruche*, a été abusivement rattachée à l'idée fautive de Révolution de 1946. En réalité, les positions avancées de la jeunesse d'alors devaient, très vite, faire l'objet d'un scandaleux détournement d'idéal, une sorte de hold-up noiriste, aux conséquences catastrophiques pour la démocratie et la civilisation en Haïti. Les événements de janvier 1946, rapidement récupérés par les suppôts de la négritude totalitaire (pouvoir noir ou pouvoir mulâtre), inauguraient en fait la tragédie de surplace existentiel qui, dès la fin des années 1950 avec la barbarie néo-nazie des Papa et Baby Doc Duvalier, allait enliser la vie du tiers de l'île dans les marécages du "fascisme de sous-développement" (Leslie Manigat). »

indices / Feutré, ouaté, lové au ras des pôles¹. » Tout se tient, confie-t-il à son chat imaginaire : « - Comment êtes-vous devenu un écrivain primitif ? - C'est long à expliquer. - Et pourquoi pas un peintre primitif ? - J'écris comme un peintre primitif. - C'est quoi un peintre primitif ?² » Retenant l'abondance d'Hyppolite plus que le dépouillement de Philomé Obin, il lui répond que le peintre primitif « entend pénétrer l'autre avec ses rues animées, ses rires explosifs, ses marchés populeux, ses arbres croulant sous des fruits lourds et juteux³. » Ce n'est pas un hasard non plus si, parmi les peintres primitifs qu'il a rencontrés, il a été « touché par l'amitié qui unissait Rigaud Benoit et Jasmin Joseph⁴ » : « J'avais l'habitude, en allant tôt le samedi au Centre d'Art de Port-au-Prince, de trouver les deux amis assis côte-à-côte dans la pénombre, en train de converser à voix basse⁵. » Il les a « pris en affection⁶ » pour leur manière d'être à soi et à l'autre, que M'Henni qualifierait de brachylogique.

Ses titres créent le même effet : « J'ai connu le succès à cause du titre de mon premier roman⁷. » Le problème, c'est que le roman en était devenu comme le superflu :

Trouver ce titre m'a coûté cinq minutes de ma vie. J'ai pris trois ans pour écrire le livre. Si j'avais su... J'ai eu beau noircir des centaines de pages, il ne fallait que ces dix mots : COMMENT FAIRE L'AMOUR AVEC UN NÈGRE SANS SE FATIGUER⁸.

De ce roman, Laferrière dit à Chiassoletteraria 2018 :

Vous savez, j'ai réécrit beaucoup de mes livres. Des réécritures très complexes. J'ai ajouté 150 pages, 160 pages, des personnages, mais je n'ai jamais pensé à réécrire ce livre parce que, même s'il est bref, 150 pages, le lecteur a tellement ajouté de ses émotions, de ses sensations, que je ne sais même pas comment je pourrais intervenir⁹.

Rompu lui aussi, dès son premier roman *La salle de bain* à l'art de ne pas se fatiguer, le chef de file des impassibles de l'école minimaliste de Minuit Jean-Philippe Toussaint n'intitulera pas pour rien *Faire l'amour*, le premier roman de la série relationnelle sur Marie. Le minimalisme cache souvent un excédent. Laferrière le dit bien : « J'écris tout ce que je vois, tout ce que je sens. Un vrai sismographe¹⁰ » ; il est emporté dans un mouvement d'accélération bien qu'il n'ait par ailleurs aucune hâte : « Écrire plus vite, toujours plus vite. Non que je sois pressé. Je m'active comme un fou alors que, autour de moi, tout va si lentement. Je finis à

¹ Cf. LAFERRIÈRE (Dany), *Autoportrait de Paris avec chat*, Paris, Grasset, 2018, p. 167.

² *Ibid.*, p. 171.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 171-172.

⁶ *Ibid.*, p. 172.

⁷ LAFERRIÈRE (Dany), *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, Paris, éditions Du Rocher / Motifs, 2009, p. 27.

⁸ *Idem.*

⁹ LAFERRIÈRE (Dany), « Dany Laferrière – Chiassoletteraria 2018 » (20°30''-20°56'') ; <https://www.youtube.com/watch?v=f0a6qBf9wIg> (dernière consultation le 25 mai 2018).

¹⁰ LAFERRIÈRE (Dany), *Pays sans chapeau*, *op.cit.*, p. 13.

peine une histoire qu'une autre déboucle. Le trop-plein¹. » La brièveté ne serait alors chez lui qu'une façon de juguler le degré infini de l'écriture.

Faire court pour faire vite ? les Haïtiens ayant moins d'espoir de longévité² ? Dany Laferrière considère, comme les spiralistes haïtiens³, qu'une œuvre n'est jamais définitive, ce qui le pousse à étoffer ses livres à leur réédition. Pour *Autoportrait de Paris avec chat*, à un moment donné il a fallu l'arrêter. Fidèle à l'idée borgésienne de « créer l'infini le plus court possible⁴ », il aurait continué indéfiniment à goûter la liberté que le dessin et l'écriture à la main lui accordaient par rapport à cette langue qu'on attendait de lui en tant qu'Académicien et que Barthes aurait qualifiée de « fasciste⁵ » au sens où « dès qu'elle est proférée, fût-ce dans l'intimité la plus profonde du sujet, [elle] entre au service d'un pouvoir⁶. » Comme le poète de Borges, qui, dans le « Livre de sable », finit, entre une version maximaliste et une tentative minimaliste, par s'en tenir à un seul et unique mot après que le roi lui a commandé une ode à sa gloire susceptible de représenter l'irreprésentable, dans son dernier livre Laferrière se rapproche plus que jamais de ce degré zéro de la rhétorique que M'Henni appelle, à partir des dialogues de Platon, le mode brachylogique de Socrate, un penseur en qui, on l'a vu, l'écrivain ne dit pas pour rien avoir trouvé un guide inséparable.

Bernadette Desorbay
(Humboldt-Universität zu Berlin)

Références bibliographiques

Anglade (Georges), *Le Rire Haïtien*, Coconut Creek : Educa Vision Inc., 2006.

Arendt, (Hannah), *Qu'est-ce que la politique*, Paris : Seuil, 1995.

Barthes (Roland), *Leçon*, Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977, Paris : Seuil, 1978.

Bevort (Antoine), « Le Paradigme de Protagoras », in *Socio-logos*, 2 | 2007 ; <http://journals.openedition.org/socio-logos/110> (dernière consultation le 10 mars 2018).

Borges (Luis), *Le livre de sable*, Paris : Gallimard, 1978.

Depestre (René), « Annexes. Notice liminaire à l'édition 2004 d'Étincelles et Gerbe de sang », in Depestre (René), *Rage de vivre : Œuvres poétiques complètes*, Paris : Seghers, 2006.

Labou Tansi (Sony), *La vie et demie*, préface, Paris : Seuil, 1979.

Laferrière (Dany), *Éroshima*, Montréal : VLB éditeur, 1987.

¹ *Idem.*

² Cf. RUIZ (Pedro), *La dérive douce d'un enfant de Petit-Goâve*, Canada, Les films du paradoxe, 2009.

³ Groupe né au milieu des années 1960 autour de Frankétienne influencé par Glissant, ainsi que de René Philoctète et Jean-Claude Figolé.

⁴ BORGES (Luis), *Le livre de sable*, Paris, Gallimard, 1978, p. 85.

⁵ Roland Barthes, *Leçon*, Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977, Paris, Seuil, coll. Sciences humaines, 1978, p. 14: « La langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste ; elle est tout simplement : fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire. »

⁶ *Idem.*

Laferrière (Dany), « Les cinq “B” de ma vie de lecteur », in Mabanckou (Alain), *Le blog d’Alain Mabanckou*, 9 octobre 2007 ; <http://www.congopage.com/Les-cinq-B-de-ma-vie-de-lecteur-par-Dany-Laferriere> (page consultée le 9 mars 2018).

Laferrière (Dany), *Je suis un écrivain japonais*, Paris : Grasset, 2008.

Laferrière (Dany), *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?* Paris : éditions Du Rocher / Motifs, 2009.

Laferrière (Dany), « C’est un long tissu, c’est comme un ruban de Möbius », entretien avec Yolaine Parisot, in Parisot (Yolaine) (éd.), *Mythologies de l’écrivain, énergie du roman*, Interculturel Francophonies, 30 nov-déc. 2016, Alliance Française de Lecce.

Laferrière (Dany), *Journal d’un écrivain en pyjama*, Paris : Grasset, 2013.

Laferrière (Dany), *Pays sans chapeau*, Paris : Groupe DDB, 2013.

Laferrière (Dany), *Autoportrait de Paris avec chat*, Paris : Grasset, 2018.

Laferrière (Dany), *Dany Laferrière – Chiassoletteraria* 2018 ; <https://www.youtube.com/watch?v=f0a6qBf9wIg> (dernière consultation le 25 mai 2018).

Le Nouvelliste, « Le discours de Dany Laferrière avant de recevoir son épée d’académicien », in *Le Nouvelliste*, 1^{er} juin 2015 ; <http://lenouvelliste.com/lenouvelliste/article/145623/Le-discours-de-Dany-Laferriere-avant-de-recevoir-son-eppee-dacademicien> (dernière consultation le 9 mars 2018).

Lerebours (Michel), *Haïti et ses peintres. Souffrances et espoirs d’un peuple*, tome I, Port-au-Prince : Imprimeur II, 1989.

Ndiaye (Christiane), *Comprendre l’énigme littéraire de Dany Laferrière*, QC : Ed. du CIDIHCA, 2011.

M’henni (Mansour), *Le retour de Socrate. Introduction à la brachylogie*, Paris : L’Harmattan, 2017.

M’henni (Mansour), « La Nouvelle Brachylogie : essai de définition », in *Brachylogia*, CIREB, Liban / Tunisie, 2 mars 2015 ; <http://www.brachylogia.com/la-nouvelle-brachylogie-essai-de-definition-par-pr-mansour-mhenni/> (dernière consultation le 10 mars 2018).

Morency (Jean) et Thibeault (Jimmy), « Entretien avec Dany Laferrière », in *Voix et Images*, vol. 36, n° 2, Hiver, 2011 ; <https://www.erudit.org/fr/revues/vi/2011-v36-n2-vi1517380/1002439ar/> (dernière consultation le 8 mars 2018).

Ruiz (Pedro), *La dérive douce d’un enfant de Petit-Goâve*, Canada, Les films du paradoxe, 2009.

Université de Tunis El Manar
Institut Supérieur des Sciences Humaines de Tunis
&
Coordination Internationale des Recherches et Etudes Brachylogiques
CIREB-Paris
Unité de Recherche en Etudes Brachylogiques
Laboratoire de Recherche CUNTIC (Université de Tunis)
Institut Supérieur des Langues à Moknine (Université de Monastir)

& Associations :
Brachylogia-Tunisie
Questions et Concepts d'Avenir
Action Culturelle de l'Institut Supérieur des Langues à Moknine

Colloque international :
La Brachylogie et la Cité
(Tunis, 02-03-04 avril 2020, dédié à Mansour M'henni)

PS : Un supplément des Actes du colloque sera consacré à des études de l'œuvre de Mansour M'henni (Critique, pensée, création) et à des témoignages à son sujet.

L'entre-deux ou les lieux provisoires dans l'œuvre de Kateb Yacine : Lakhdar et son 'Voyage à Paris'

Résumé : A partir de la « route de Paris » cette étude se propose de reconstruire la géographie des lieux entre-deux entre le réel et l'imaginaire, en parcourant un des voyages de Lakhdar raconté par Kateb Yacine. C'est, ainsi, analysant son écriture stratigraphique et fragmentaire qu'on tentera de montrer dans quelle manière ces espaces transitoires des personnages katébiens, avatars d'une « autobiographie plurale », se configurent en tant que liminaires d'une géographie des lieux provisoires réelle mais qui ne peut pas exclure le métaphorique.

Mots-clés : lieux ; entre-deux; autobiographie

Title: The in-between or temporary locations in the work of Kateb Yacine: Lakhdar and his'Voyage à Paris'

Summary: From the "Route de Paris" this study aims to reconstruct the geography of the places between the real and the imaginary, by going through one of Lakhdar's travels narrated by Kateb Yacine. It is, thus, analysing his stratigraphic and fragmentary writing that we will try to show in what way these transient spaces of Katebian's characters, avatars of a "plural autobiography", configure themselves as the opening of a geography of provisional places but which cannot exclude a metaphorical sense.

Keywords: Kateb Yacine, places, fragment, plural autobiography

Introduction

À l'heure actuelle, Kateb Yacine est considéré par la critique littéraire comme l'un des écrivains les plus importants de la littérature algérienne contemporaine, même s'il n'a fait éditer que quatre livres depuis 1956¹. S'il a beaucoup compté pendant ces décennies², c'est parce que son œuvre se pose en tant que « poétique du métissage³ », se faisant l'interprète d'une condition d'entre-deux qui conjugue la dimension individuelle des

¹ Kateb Yacine bénéficie d'une notoriété qui semble inversement proportionnelle au volume de l'œuvre. Son premier ouvrage est *Soliloques* (Bône, Imprimerie du « Réveil Bônois », Impr. Thomas), il s'agit d'un recueil de poèmes tiré à 1000 exemplaires en 1946 puis réédité à Paris, chez La Découverte, en 1991. Encore Kateb publie *Abdelkader et l'Indépendance Algérienne* (Alger, Les éditions algériennes En-Nahda, Conférence, 1956) ; mais il est connu en effet pour quatre pilastres de la littérature maghrébine tous publiés chez les éditions du Seuil : *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956 ; *Le Cercle des repréailles*, Paris, Seuil, 1959 ; *Le Polygone étoilé*, Paris, Seuil, 1970 ; *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, Paris, Seuil, 1970. Bonn (CHARLES), *Bibliographie de Kateb Yacine in Études littéraires maghrébines* n°11, Université Paris-Nord & Université d'Alger, Paris : L'Harmattan., 2011, p. 3.

² « Parlant de soi, Kateb a constamment parlé des autres et aux autres ». Faure (Gérard), *Un écrivain entre deux cultures : biographie de Kateb Yacine*, in « Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée », n°18, 1974, p. 82.

³ M'henni (Mansour), *De la transmutation littéraire au Maghreb*, Tunis : L'Or du temps, 2002, p. 9.

obsessions personnelles - on pense ici à la mère démente dans *Nedjma*¹ - et celle collective d'une histoire dense de contradictions et d'ambiguïtés - comme par exemple les événements de Sétif, l'émigration, la guerre de libération, les problèmes liés à l'Indépendance - sans pour autant oublier les fortes références à des mythes enracinés dans sa culture - tels que le Vautour et les ancêtres².

En effet, comme l'affirme Charles Bonn³, le texte katébien, « programme une lecture active qui implique l'interaction à la fois avec les lectures antérieures et avec les textes liminaires » ; c'est pourquoi nous considérons que chaque texte katébien mérite d'être classé en fonction de la charge informative et/ou analytique dont il est porteur, en fonction aussi de son contexte spatio-temporel d'apparition. L'interaction intertextuelle propre à son écriture, que nous avons déjà explorée dans d'autres études⁴, situe ses textes, de manière évidente, dans un entre-deux de construction formelle, avant que substantielle.

À partir de la cartographie de l'espace romanesque de Kateb Yacine, fondée sur des données géographiques précises⁵, il est possible d'établir un plan des lieux que l'on pourrait définir comme « provisoires » et à vocation « transitive », à savoir des moyens de transports occasionnels⁶ ou des demeures⁷, parfois de fortune, utilisés par les personnages katébiens pour leurs déplacements, carrefours eux-aussi de lieux réels et imaginaires de l'architecture complexe du roman katébien qui se déroule, justement, à partir d'une route qui lie, elle aussi, deux lieux⁸.

C'est le cas, par exemple, de *Le Polygone étoilé* (Paris, Seuil, 1966) où l'on voit Lakhdar, l'alter ego de Kateb Yacine⁹, « l'interlocuteur privilégié des ancêtres¹⁰ », s'embarquer à Alger pour Marseille, en route

¹ Yacine (Kateb), *Nedjma*, Paris : Seuil, 1956. Sur ce roman voir : Charles Bonn, *Kateb Yacine: Nedjma*, Paris, L'Harmattan, 2009.

² Cf. Petrillo (Maria Giovanna), *La poudre d'intelligence di Kateb Yacine*, in Falivene (Elvira), Obad (Sanab), Saggiomo (Carmen), Viviani (Paola) (éds), *Itinerari di Culture 2*. Collana di Studi e Ricerche Lingue, Linguaggi e Culture Migranti, Napoli: Loffredo, 2012, pp. 39-68.

³ Bonn (Charles), *Bibliographie de Kateb Yacine*, op. cit., p. 8.

⁴ Cf. Petrillo (Maria Giovanna), *Migrazioni e Contaminazioni identitarie in Kateb Yacine*, in La Ragione (Colomba), Antinucci (Raffaella) (éds), *Migrating Cultures and the dynamics of exchange. Culture Migranti e dinamiche dell'interazione*, Napoli : Rogiosi Editore, 2011, pp. 207-217.

⁵ On pense ici à des villes comme Bône (Annaba aujourd'hui), Constantine, Sétif et Guelma, mais aussi la Mecque, Marseille ou Paris... On peut mentionner aussi des fleuves, comme la Seybouse ou le Rummel, des reliefs comme les gorges de Constantine ou le mont Nadhor... « La ville [...] tiendra dans Nedjma une place qui s'explique historiquement - Cirta était la capitale des Numides - et géographiquement, par son 'site monumental': cité d'attente et de menace, toujours tentée par la décadence, secouée de transes millénaires, lieu de séisme et de discorde ouvert aux quatre vents par où la terre tremble et se présente le conquérant et s'éternise la résistance ». Faure (Gérard), *Un écrivain entre deux cultures : biographie de Kateb Yacine*, op. cit., p. 65. Voir aussi cité par l'auteur : *Nedjma*, pp. 152-153.

⁶ Cf. Lombard (Jérôme), Steck (Benjamin), *Quand le transport est d'abord un lieu !*, dans « Autrepart », 4/2004 (n° 32), pp. 3-19.

⁷ À ce propos il faut revenir sur les considérations de Gianfranco Rubino : « Molteplici appaiono le modalità del rapporto uomo-spazio che possono alimentare e modulare altrettante configurazioni e concatenazioni di eventi. A quel punto, la durata e l'intensità dell'affabulazione, lungi dall'opporvisi, prolungano, dinamizzano la spazialità, forse ancor più di quanto vi riesca l'istantacità folgoranti dell'immagine poetica ». Rubino (Gianfranco), *Per Giungere alla dimora*, in Rubino (Gianfranco), Pagetti (Carlo) (sous la dir. de), *Dimore narrate. Spazio immaginario nel romanzo contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 1988, p. 15.

⁸ On remercie Claudio Grimaldi pour ses toujours précieuses suggestions.

⁹ Khadda (Naget), *Dialectique de l'avènement de la modernité dans le texte katébien, Kateb Yacine et la modernité textuelle*, Bouzaréah : Université d'Alger, 1989, p. 98.

¹⁰ Carpentier (Gilles), *Préface* à l'édition Seuil du mai 1997 de *Le Polygone étoilé*, p. I.

vers Paris, en empruntant le chemin du Rhône pour entreprendre, avec des moyens de transport occasionnels, un voyage qui réplique celui d'une saga migratoire, de l'Orient à l'Occident, d'une ville à l'autre, d'un pays à l'autre, d'une demeure à l'autre, d'une identité à l'autre.

À partir d'une réflexion sur les liens entre la spatialité, les structures formelles et l'autoreprésentation de l'écrivain, ces espaces, toujours transitoires, construisent, dans l'œuvre de Kateb Yacine, des itinéraires épisodiques mais révélateurs d'un voyage à la fois unique et circulaire, en plein accord avec la poétique de l'auteur, selon laquelle « on n'a pas tort de dire que l'histoire se répète¹ ».

C'est donc en parcourant cette « route de Paris » que, dans cette contribution, nous nous proposons de reconstruire la géographie des lieux situés dans l'entre-deux du réel et de l'imaginaire, à travers l'un des voyages de Lakhdar raconté par Kateb Yacine.

En analysant son écriture stratigraphique² et fragmentaire, nous démontrerons de quelle manière les espaces transitoires des personnages katébiens, avatars d'une « autobiographie plurielle³ », se configurent à la fois en tant que liminaires d'une géographie des lieux provisoires à la fois réels et métaphoriques⁴.

a. *Les lieux provisoires de « La route de Paris »*

La route de Paris est un récit publié dans « El Djazaïr⁵ ». Tout abordant le thème de Lakhdar en France⁶ traité dans le roman *Le Polygone étoilé*, il ne fera jamais partie de cette œuvre.

On est en 1965, dix ans sont passés depuis la publication de *Nedjma* et, à l'époque, le théâtre de Kateb Yacine est publié et mis en scène en France et en Europe ; l'Algérie est devenue indépendante et, comme bien le souligne Gilles Carpentier, « tous les doutes, toutes les craintes qu'exprimaient le récit et les discours de *Nedjma* quant à l'avenir du nouvel État se voient dramatiquement confirmés par les faits⁷ ».

Une fois revenu à Alger, en juillet 1962, cet écrivain diasporique⁸ se voit bientôt expulsé de son pays un mois plus tard, pour avoir décrit ce

¹ Yacine (Kateb), *L'Algérie algérienne* dans « Afrique- Action, 14 novembre 1960 et Yacine (Kateb), *Minuit passé de douze heures. Écrits Journalistiques 1947-1989* (Textes réunis par Amazigh Kateb), Paris : Seuil, 1999, p. 116.

² Cf. M'henni (Mansour), *Nedjma et le cercle. Itinéraire d'une poétique*, in Chikri (Beïda) (dir.), *Kateb Yacine et la modernité textuelle*, Alger : OPU, 1992, pp. 76-85.

³ Bonn (Charles), *Nedjma de Kateb Yacine*, op. cit., p. 21.

⁴ Faure (Gérard), *Un écrivain entre deux cultures : biographie de Kateb Yacine*, op. cit., p. 82.

⁵ « El Djazaïr », n°25, 4 février 1965. Voir Yacine (Kateb), *L'œuvre en fragments*, Inédits littéraires et textes retrouvés rassemblés et présentés par Jacqueline Arnaud, Paris : Actes Sud, pp. 230-238.

⁶ Al Djazaïri, t. 22, 3 Décembre 1964, p. 18. – « Lakhdar en France » (suite sur le même thème de « Un chômeur en Camargue » paru dans le numéro 1).

⁷ Carpentier (Gilles), Préface à l'édition Seuil du mai 1997 de *Le Polygone étoilé*, op. cit., p. II.

⁸ « Depuis le concept de *Weltliteratur* énoncé par Goethe ayant la volonté de rassembler des écrivains ayant dépassé leur contexte originel, jusqu'à celui de *Littérature-Monde* initié par les écrivains français Michel Le Bris et Jean Rouaud en 2007 et visant à abolir les frontières littéraires entre les écrivains français et écrivains francophones, les seconds étant catégorisés comme écrivains périphériques, en passant par les divisions induites dans le paysage littéraire anglais et anglophone à travers l'idée de *Littérature du Commonwealth* largement fustigée par Rushdie, les écrivains migrants, et plus précisément, les écrivains originaires d'anciens pays colonisés, ont toujours fait l'objet de catégorisations abusives, que ce soit en vue de leur défense ou bien de leur marginalisation. Dans ces volontés de catégorisation, voire même parfois de ghettoïsation d'une population importante d'auteurs, on perçoit aisément qu'à chaque pays anciennement colonisateur correspond une logique et une suite migratoire propres aux facteurs historiques, sociaux, politiques

qu'il voyait en tant que journaliste¹, un risque dont il était bien conscient ; « mes débuts dans le journalisme promettaient d'être fracassants² », écrit-il, en fait, dans « Afrique-Action » en 1961. C'est alors que Kateb Yacine revient en France et, en étant toujours scruté avec suspicion, il doit se disculper de sa vision d'un pays perdu³, ce qui l'oblige à chercher son passé dans les miroirs brisés de son histoire d'homme algérien, en découvrant que certains fragments étaient irrémédiablement perdus.

C'est en France que Kateb Yacine prépare la rédaction de *Le Polygone étoilé* conçu comme un « dispositif géométrique complexe permettant d'accueillir toutes les formes littéraires possibles et imaginables⁴ » et qui se configure comme la poursuite de *Nedjma*, à savoir la matrice indispensable et exemplaire de son œuvre *omnia*. De ce *continuum* qui est justement à la base de sa poétique et vu que « la mémoire n'a pas de succession chronologique⁵ », on peut affirmer que l'œuvre de Kateb Yacine est doublement œuvre de mémoire puisqu'elle est à la fois récupération du passé et prévision du futur, un entre-deux « dans le cercle du temps et dans le polygone étoilé de l'espace⁶ ».

Les lieux provisoires se configurent donc comme l'exemple premier d'une sorte d'aliénation historique, la première explication du déracinement géographique et culturel de l'homme algérien, comme sujet situé dans une faille culturelle et identitaire. La fonction abstraite de ces topoï suggère que ces derniers possèdent une signification au deuxième degré. Au-delà de leurs caractéristiques descriptives – de leur fonction figurative – les topoï sont porteurs de sens.

Le thème dominant de l'entre-deux, se conjugue dans *La Route de Paris* avec la structure syncopée, brachylogique, du conte bref, enrichie par quelques séquences dialoguées et injonctives. Dès les premières lignes, le lecteur peut retrouver toutes les coordonnées de la narration : le nom du protagoniste, Lakhdar⁷, son origine algérienne ; en outre, le lecteur sait que ce personnage est politiquement engagé ou quand même inscrit au « Parti », probablement la métonymie indiquant le parti Communiste⁸; le lecteur connaît aussi son état d'âme, à savoir qu'il est : « d'excellente humeur » et que :

et économiques de chaque nation ». Cf. Philippe (Nathalie), *Écrivains migrants, littératures d'immigration, écritures diasporiques*, dans « Hommes et migrations » [En ligne], 1297 | 2012, mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 24 février 2017. URL : <http://hommesmigrations.revues.org/1543> ; DOI : 10.4000/hommesmigrations.1543.

¹ Cf. Petrillo (Maria Giovanna), *Kateb Yacine journaliste : « La Grande aventure d'Alger républicain »* in Diglio (Carolina), (Petrillo) Maria Giovanna (éds.), *Le mot imprimé: du papier à l'éther*, Paris, Hermann, 2013, pp. 271-296 ; voir aussi : Petrillo (Maria Giovanna), *L'écriture de l'économie algérienne*, in « Plaisance », rivista di lingua e letteratura francese moderna e contemporanea, n°31, anno 11°, 2014, pp. 33-46.

² Yacine (Kateb), *Allô. Dévian, ici J'ja...*, dans « Afrique-Action », 16 juin 1961 et Yacine (Kateb), *Minuit passé de douze heures. Écrits Journalistiques 1947-1989*, op. cit., p. 132.

³ Rushdie (Sulman), *L'Écriture transportée*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2007, coll. « Couleurs anglaises », p. 139.

⁴ Carpentier (Gilles), Préface à l'édition Seuil du mai 1997 de *Le Polygone étoilé*, op. cit., p. IV.

⁵ Yacine (Kateb), *Le Polygone étoilé*, op. cit., p. 176.

⁶ Faure (Gérard), *Un écrivain entre deux cultures : biographie de Kateb Yacine*, op. cit., p. 65.

⁷ Lakhdar est un prénom masculin d'origine arabe, dont la tendance actuelle est stable. Le prénom Lakhdar est un prénom de style arabe et islamique, il signifie de bonne naissance.

⁸ Cf. <https://www.socialgerie.net/spip.php?article1427>. Encore un particulier à remarquer : à l'auberge de jeunesse « il allait prononcer le nom de Staline mais il se retint » (p. 232)

dans quarante-huit heures, il allait demander son compte, ce qui lui ferait au moins dix mille francs. Il partagerait la somme en trois : le premier mandat au Parti, pour payer sa dette, le second à la famille, à Alger. Il garderait tout juste de quoi prendre le train (p. 230).

Or, bien que le texte contienne des références temporelles très précises, comme « à la cinquième journée », « lundi matin » (p. 230), il est difficile de dater précisément le conte, même si on peut tenter de le localiser entre la période 1945-62¹ à partir d'un détail : en effet on peut lire que Lakhdar fume les Ninias (p. 232)², une marque de cigarillos très populaire à l'époque.

En outre, bien que l'on puisse remarquer la présence des embrayeurs, le conte n'a pas de références spatiales détaillées ; même si l'on peut imaginer Lakhdar en France, le lecteur ne connaît pas le lieu précis où il se trouve au moment de son départ qui reste vague. Le discours qui devient donc abstrait repose sur les diverses relations spatiales de l'œuvre. À partir d'un topos et de la place qu'il occupe par rapport aux autres topoï, le lecteur arrive à comprendre un sens qui n'est pas nécessairement apparent à première vue. Bref, de la fonction figurative d'un lieu provisoire dérive un sens qui trouve son accomplissement dans sa fonction abstraite. De l'illusion du réel fournie par la fonction figurative, on passe donc à l'illusion de sens qui découle de la figure abstraite. La fonction figurative permet, donc, de décrire un élément spatial tel qu'une gare, une cabane, ou un hôtel et, par conséquent, de cerner les différents traits de celui-ci ; de son côté, la fonction abstraite permet d'intégrer l'objet spatial dans un système de signes plus vaste qui aide le lecteur à donner un sens à l'œuvre³.

C'est *in medias res* que Lakhdar est introduit d'un narrateur extérieur et omniscient dans sa condition de précarité identitaire et de résidence : peintre de fortune, il mange « à crédit » et il décide « de se mettre immédiatement au travail. Il prit le premier pot de peinture qui lui tomba sous la main, et se mit gravement à noircir la gare » (p. 230), son but étant de gagner l'argent nécessaire, prendre le train, destination Paris. Son voyage se fait donc d'un lieu non identifié de la France vers un autre, au contraire, très bien identifié⁴, à savoir la ville lumière⁵.

Ce voyage ne se déroule pas en train, comme le lecteur se souvient Lakhdar l'avait projeté au début du récit, mais plutôt à bord de certains moyens de fortune, c'est à dire un camion qui au crépuscule

¹ Cf. Altmanova (Jana), *Du nom déposé au nom commun. Néologie et lexicologie en discours*, Milano : EduCatt, 2013.

² En 1947 les deux cigarillos commercialisés par le SEITA étaient les très populaires NINIAS (dont l'intérieur était composé de tabacs indigènes et de Saint-Domingue, la cape de tabacs indigènes et le séioritas). En 1950 le Ninias représentatif 44% des rentes. Sur ce sujet voir : Godeau (Éric), *Le tabac en France de 1940 à nos jours. Histoire d'un marché*, Paris : PUPS, 2008, p. 55).

³ Doyon-Gosselin (Benoît), *De la maison à la métalepse daiglienne* dans @analyses, vol. 12, n° 3 Automne 2017, pp. 75-100, consultable au lien suivant :

<https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/issue/current>.

⁴ L'immigration en France est une vieille histoire d'amour et de haine qui remonte à la première guerre mondiale où la libre circulation fut accordée aux ouvriers kabyles appelés à remplacer les soldats partis au front et qui, pour beaucoup, n'en revenaient pas ; encore on se souvient comme les *Trente glorieuses* (1945-1975) allaient susciter de nouveaux migrants. Cf. Stora (Benjamin), *Le transfert d'une mémoire, de l'Algérie française au racisme anti-arabe*, Paris : La Découverte, 1999.

⁵ Sur ce sujet, voir : Diglio (Carolina), *Le città euromediterranee: miraggi e ossessioni*, in D'Aponte (Tullio), Fabbricino Trivellini (Gabriella) (a cura di), *Città euromediterranee tra immigrazione, sviluppo, turismo*. Atti della giornata di Studi, Naples, 30 novembre 2007, Roma: Aracne, pp. 57-91.

« l'abandonn[e] dans la bourrasque » (p. 231) ; et ensuite une voiture « qui stopp[e] devant lui, conduite par un lieutenant de l'armée américaine » (p. 231)¹.

Conditions nécessaires pour rendre possible la mobilité du personnage, ces moyens de transports mettent en évidence le hasard et la précarité d'une condition humaine, le mouvement du déplacement se faisant la métaphore d'une identité en mouvement, instable entre deux cultures.

Les moyens de transport katébiens se révèlent donc des nœuds où se tissent des liens qui structurent les systèmes spatiaux de la narration et où s'expriment aussi des rivalités identitaires pléonastiques et paradoxales. Encore, de toute évidence, dans ce texte, la voiture devient une demeure provisoire qui subit une contamination métonymique du personnage qui l'habite ; car Lakhdar « installé à l'arrière, et ignorant la langue de l'officier, [il] s'endormit » (p. 231) : en fait la non-connaissance de la langue engendre une aliénation, une perte de connaissance, un sommeil profond, réel et métaphorique, qui entraîne à son tour une perte des coordonnées du voyage ; Lakhdar perd le sens de sa destination primaire en se réveillant en Bourgogne, précisément à Nevers où il découvre que le lieutenant américain ne se dirige pas à Paris (sa destination) mais à Châteauroux, en région Centre-Val de Loire².

L'absence des coordonnées spatiales suscite ainsi une déviation forcée vers un auberge de jeunesse pour rejoindre lequel Lakhdar doit suivre un fleuve qui fonctionne ici non seulement en tant qu'entité géographique mais aussi en tant que construction imaginaire d'un entre-deux, dont la symbolique renvoie à une séparation spatiale entre deux bords et à l'écoulement inexorable du temps qui situe l'homme dans un temps suspendu entre passé et futur, entre deux identités, entre deux cultures³.

Cette promenade au bord du fleuve représente également le chemin de Kateb Yacine, homme et écrivain algérien, qui va donc du passé au futur, d'une identité à l'autre sans jamais s'interrompre. Aussi, les embouchures du fleuve, ses virages représentent les différentes étapes de sa vie d'homme et écrivain algérien en quête d'identité et son cheminement parfois tortueux⁴.

Ainsi, la halte obligée dans l'auberge comporte une déflexion forcée d'identité : la 'population' des hôtes de l'auberge est variée d'un point de vu socioculturel et géopolitique, par conséquent, Lakhdar « feignit lui aussi d'être un (vieux) campeur, et s'assit avec eux » (p. 232). Le séjour dans cette demeure provisoire, bien que bref, cause une auscultation des voix intimes des hôtes parmi lesquelles la plus révélatrice est le silence, le non dire sur leur identité.

Cette forme de réticence réitère brachylogiquement une absence de coordonnés géopolitiques qui se révèle être aussi un manque de liens

¹ Autre indice qui induit le lecteur à localiser le conte dans la période 1945-62.

² À la suite du redécoupage cantonal de 2014, le canton a été supprimé en mars 2015, les communes de Châteauroux (fraction cantonale) et de Déols dépendent désormais du canton de Châteauroux-1, alors que Montierc Kathaume dépend du canton d'Ardentes.

³ Sur ce sujet on renvoie à : Brazzelli (Nicoletta) (a cura di), *Fiumi. Prospettive geografiche e invenzione letteraria*, Milano: Mimesis, 2013.

⁴ Cf. Mediène (Benamar), *Kateb Yacine, le cœur entre les dents*, Paris: Robert Laffont, 2006.

linguistiques et culturels ; de plus l'aspect « boueux et barbu » de Lakhdar inspire « la peur » dans les autres hôtes de l'auberge (p. 233).

Ce lieu, même si provisoire, se configure en tant que cellule spatiale de base où s'affirme la rencontre entre l'ici - la France - et l'ailleurs - l'Algérie -, un entre-deux où se mêlent *hic et nunc* les identités, les attentes de ceux qui vivent à proximité et de ceux qui viennent d'autres horizons plus ou moins distants. Mais, la non communication à la fois linguistique et culturelle cause une absence de communion où le « nouveau venu », Lakhdar reste toujours « l'autre ». En fait on peut lire que : « assis sur deux bancs qui se faisaient face, des jeunes gens et des jeunes femmes bavardaient, sans prêter, au nouveau venu, la moindre attention » (p. 233).

Dans et par ce lieu provisoire, on peut saisir le fonctionnement complexe des identités des personnages katébiens, le cœur des parcours collectifs et individuels qui agitent les consciences et les corps en mouvement permanent, cette demeure provisoire devenant un foyer de médiation des cultures, une sorte de « synapse communicative » en réponse à une demande identitaire qu'il faut satisfaire, comme dans le passage qui suit :

Il [Lakhdar] se faufila vers la cuisine, d'où fusaient des éclats de voix. On fêtait un anniversaire. Il participa aux réjouissances, puis pria un Allemand solitaire, qui grignotait du chocolat, de lui montrer le dortoir (p. 232).

En fait, dans la cuisine de l'auberge s'installe une participation partielle et momentanée à un groupe-monde et à ses expressions culturelles, en ouvrant des espaces de communication sociale. Mais - et ce n'est pas un cas - c'est à une figure solitaire et étrangère, comme l'« Allemand solitaire », que s'adresse Lakhdar pour satisfaire un besoin primaire et profond de son ego, à savoir de dormir. Et si la cuisine de l'auberge est un lieu « maison » de convivialité possible, lié à la nourriture partagée et à la fête, le dortoir est celui d'un anonymat provisoire et transitoire, et finalement d'une solitude plurielle (p. 232).

b. Les lieux d'un voyage de découverte

La route de Paris poursuit en décrivant le bref séjour à Nevers où Lakhdar dort parfois dans une gare, parfois dans une cabane quand il travaille dans un chantier pour gagner de l'argent, et seulement après un certain temps, « grâce à un touriste de retour d'Espagne, qui insist[e] pour l'inviter au restaurant, Lakhdar [va] à Paris » (p. 235).

D'après les quelques exemples cités, il apparaît évident que le voyage de Lakhdar se configure comme un voyage de découverte intérieure d'une destinée ou bien d'une condition à la fois individuelle et collective, qui s'exprime tout au long du chemin, à travers la symbolique des géographies fragmentaires des lieux provisoires. Même la salle d'attente de la gare de Nevers devient une demeure de fortune mais d'où Lakhdar est pourtant bientôt éloigné car il est titulaire d'un billet de quai.

À l'instar des moyens de transport, aussi la salle d'attente de la gare et la cabane instaurent dans ce conte une sorte de phénoménologie des demeures provisoires narrées. À reprove de notre considération il faut remarquer que, même une fois arrivé à Paris, Lakhdar « se coucha dans un hôtel » - encore une demeure provisoire - et même son ami Marc avec

lequel il avait rendez-vous, se révèle être un « garant » temporaire et provisoire puisque Lakdhar se rend bientôt compte que « Marc allait partir probablement pour l'Algérie¹ » (p. 235).

Cependant c'est dans l'hôtel, dans cette demeure anonyme et temporaire, où Lakdhar rentre « pour dormir et oublier la faim » (p. 235) que le lecteur assiste à un vrai tournant dans sa vie ; cette situation de solitude, de faim, d'angoisse dure en fait jusqu'à quand il fait la connaissance de l'hôtesse, une femme « pas jeune » (p. 235), de quarante ans qui change sa vie ; « J'ai trouvé une mère ! », il affirme en jouissant du changement (p. 236). Dès ce moment-là pour les six mois suivants, la précarité du lieu et de sa condition change même si toujours momentanément, comme on peut le lire dans le passage qui suit :

On menait une vie de famille. Lakdhar pouvait tout avoir à crédit, depuis des cigarettes et le vin blanc, jusqu'à l'accès du restaurant. Il payait régulièrement. Les six mois passés, il s'était fait des amis (p. 236).

En fait, bientôt Lakdhar tente à nouveau la fortune en se maudissant « une fois dehors d'avoir laissé tout ce qu'il avait » (p. 238), puisque il s'agissait d'une « passagère fortune » (p. 237).

Il s'agit d'un aller-retour continu à l'instar de la narration katébiennne ; en fait, avec une rupture narrative marquée par un blanc dans la page, le lecteur retrouve Lakdhar avec Rachid et Akli : ils viennent d'arriver de Marseille à la gare de Lyon. « C'était l'hiver » (p. 236), ils se sont installés dans un restaurant auprès de l'avenue Daumesnil où Lakdhar fait la connaissance d'un vieil homme alcoolisé qui lui donne en cadeau une fabrique à Meaux. Autre lieu provisoire, autre flop, la fabrique était tellement dans des mauvaises conditions qu'une fois arrivés les trois « reprirent le train pour Paris. Ils habitèrent dans un hôtel de la rue d'Austerlitz, près de la gare de Lion » (p. 237). « On a toujours un lit mais pas de sommier » (p. 237), dit laconiquement Rachid pour commenter leur déception. De cette métaphore, on peut reconstruire toute la question identitaire, ou mieux, toute la question de l'absence identitaire proclamée par Kateb Yacine, l'« éternel perturbateur² ».

De toute évidence, ce conte narre d'un sujet délégué où les mécanismes du compromis identitaire jouent un rôle fondamental : le statut littéraire analysé ici montre que toutes les demeures provisoires ne fonctionnent pas de refuge ; la demeure subit, au contraire, une contagion métonymique de l'altérité qui renferme. Même la France et l'Algérie deviennent toutes les deux des demeures provisoires, des méta-lieux, des tropismes, des entre-deux.

¹ La présence de ce prénom dans le texte frappe immédiatement le lecteur pour son origine non seulement pas arabe mais plutôt appartenant à la tradition chrétienne (on se souvient aussi que Marc fut l'un des quatre évangélistes et un des premiers convertis au christianisme. On se souvient aussi qu'il a écrit l'Évangile Selon Marc qui est le second livre du Nouveau Testament). Rattaché à Mars, dieu de la guerre et de la fertilité des cultures, le prénom aurait *de facto* deux origines : une du latin Marcus pour invoquer le Dieu Mars et une du grec martikos, « consacré à Mars ». Le fait que c'est un européen ou un arabe qui porte un prénom, disons européen, qui va en Algérie n'est pas casuel ; peut-être que Kateb a voulu souligner ironiquement, mais en passant, le contraire de la situation historique qu'il va photographier.

² Yacine (Kateb), *Renaissance de la tragédie. Dialogue avec Jean-Marie Serrau*, in « L'Action », 11 août 1958 in Yacine (Kateb), *Le poète comme un boxeur. Entretiens 1958-1989 (Textes réunis et présentés par Gilles Carpentier avec le concours de l'IMEC)*, Paris : Seuil, 1994, p. 39.

Lieu de départ ou destination, lieu de stationnement passager, dans ce conte la demeure provisoire, qu'il s'agit d'un hôtel, d'une auberge, d'un moyen de transport, d'une cabane ou d'une gare, devient symptomatique d'un entre-deux qui ouvre la voie à des itinéraires nouveaux, en suscitant ainsi des événements et causant de nouvelles atmosphères littéraires toujours placées sous le signe du provisoire.

Conclusion

Le texte analysé avec sa structure de conte bref, bien que conçu d'abord pour être englobé dans une narration plus ample, avec son formatage, ses blancs, ses coupures, ses silences, devient lui-même une construction provisoire, un entre-deux qui révèle la parole de son auteur et prépare le lecteur à la connaissance de différentes voix algériennes, des voix, elles-aussi provisoires. Ces voix intimes et pourtant collectives sont les prémisses d'une construction discursive ouverte à jamais à la dimension du dialogue interculturel, avec toute sa complexité, ses pièges et ses malentendus.

En ce sens, ce conte peut être lu comme un manifeste dysphorique d'un récit d'une terre qui continue d'être profanée et dont Kateb Yacine réclame le droit au respect, il s'agit d'une œuvre encombrée de fragments ou même les hommes deviennent des fragments, des êtres que l'histoire a rendu provisoires et en quête d'identité, bloqués dans un entre-deux culturel.

C'est pour combattre l'embuche de l'oubli et de la perte que Kateb Yacine, dans un processus de « métalepse fictionnelle¹ », doit se barricader, en s'entourant de défenses, de demeures même si provisoires, à savoir des. C'est ainsi que l'Algérie et la France s'alternent dans un aller-retour continu où même la destination finale se révèle être une demeure provisoire ; les entre-deux de ce texte constituent à la fois la sauvegarde contre le péril de la disparition de la mémoire et un antidote contre le désespoir d'être Kateb Yacine, un homme et un écrivain qui se perçoit toujours comme un « entre-deux² ».

Maria Giovanna Petrillo

Maître de Conférences - Université de Naples « Parthenope » - Italie

Références bibliographiques

Altmanova (Jana), *Du nom déposé au nom commun. Néologie et lexicologie en discours*, Milano : EduCatt, 2013.

Bonn (Charles), *Bibliographie de Kateb Yacine* in *Études littéraires maghrébines* n°11, Université Paris-Nord & Université d'Alger, Paris : L'Harmattan, 2011.

Bonn (Charles), *Kateb Yacine : Nedjma*, Paris : L'Harmattan, 2009.

¹ Pour Genette, la métalepse constitue une « manipulation – au moins figurale, mais parfois fictionnelle [...] – de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même ». Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004. p. 14.

² On se réfère toujours à Gilles Carpentier, présentation à Kateb Yacine, *Le poète comme un boxeur*, op. cit., p. 7. En outre on pense encore à Genette : « cette métalepse particulière met en scène un « romancier entre deux romans, mais aussi entre son propre ». Cf. Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, op. cit., p. 31.

Brazzelli (Nicoletta) (a cura di), *Fiumi. Prospettive geografiche e invenzione letteraria*, Milano: Mimesis, 2013.

Diglio (Carolina), *Le città euromediterranee: miraggi e ossessioni*, in D'Aponte (Tullio), Trivellini Fabbicino (Gabriella) (a cura di), *Città euromediterranee tra immigrazione, sviluppo, turismo*. Atti della giornata di Studi, Naples, 30 novembre 2007, Roma : Aracne.

Faure (Gérard), *Un écrivain entre deux cultures : biographie de Kateb Yacine*, in « Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée », n°18, 1974.

Genette (Gérard), *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris : Seuil, 2004.

Khadda (Naget), *Dialectique de l'avènement de la modernité dans le texte katébien, Kateb Yacine et la modernité textuelle*, Bouzaréah : Université d'Alger, 1989.

Lombard (Jérôme), Steck (Benjamin), *Quand le transport est d'abord un lieu !*, in « Autrepart », 4/2004 (n° 32).

M'henni (Mansour), *De la transmutation littéraire au Maghreb*, Tunis, L'Or du temps, 2002.

M'henni (Mansour), *Nedjma et le cercle : Itinéraire d'une poésie*, in (Chikhi Beïda) (dir.), *Kateb Yacine et la modernité textuelle*, Alger : OPU, 1992.

Mediene (Benamar), *Kateb Yacine, le cœur entre les dents*, Paris : Robert Laffont, 2006.

Petrillo (Maria Giovanna), *Kateb Yacine journaliste : « La Grande aventure d'Alger républicain »* in Diglio (Carolina), Petrillo (Maria Giovanna) (éds.), *Le mot imprimé : du papier à l'éther*, Paris : Hermann, 2013.

Petrillo (Maria Giovanna), *L'écriture de l'économie algérienne*, in « Plaisance », rivista di lingua e letteratura francese moderna e contemporanea, n°31, anno 11°, 2014.

Petrillo (Maria Giovanna), *La poudre d'intelligence di Kateb Yacine*, in Falivene (Elvira), Obad (Sanab), Saggiomo (Carmen), Viviani (Paola) (éds), *Itinerari di Culture 2*. Collana di Studi e Ricerche Lingue, Linguaggi e Culture Migranti, Napoli: Loffredo, 2012.

Petrillo (Maria Giovanna), *Migrations e Contaminazioni identitarie in Kateb Yacine*, in La Ragione (Colomba), Antinucci (Raffaella) (éds), *Migrating Cultures and the dynamics of exchange. Culture Migranti e dinamiche dell'interazione*, Napoli : Rogiosi Editore, 2011.

Rubino (Gianfranco), *Per Giungere alla dimora*, in Rubino (Gianfranco), Pagetti (Carlo) (sous la dir. de), *Dimore narrate. Spazio immaginario nel romanzo contemporaneo*, Roma: Bulzoni, 1988.

Salman Rushdie, *L'Écriture transportée*, Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2007.

Stora (Benjamin), *Le transfert d'une mémoire, de l'Algérie française au racisme anti-arabe*, Paris : La Découverte, 1999.

Yacine (Kateb), *L'Algérie algérienne* in « Afrique- Action, 14 novembre 1960 et Kateb Yacine, Minuit passé de douze heures. Écrits Journalistiques 1947-1989 (Textes réunis par Amazigh Kateb), Paris : Seuil, 1999.

Yacine (Kateb), *Le poète comme un boxeur. Entretiens 1958-1989 (Textes réunis et présentés par Gilles Carpentier avec le concours de l'IMEC)*, Paris : Seuil, 1994.

Yacine (Kateb), *Nedjma*, Paris : Seuil, 1956.

Entre 2 “-isme” : question d’histoire littéraire

Résumé : L’histoire des lettres passe par l’étude des mouvements ou écoles littéraires qui surgissent souvent en réaction à un’e autre. Et la littérature comparée permet de cerner les spécificités d’un courant, dans ses nuances, selon le contexte culturel au sein duquel il se développe. Ainsi le « naturalisme » se définit-il d’abord en réaction au « romantisme », mais surtout par une série de critères qui peuvent varier selon qu’on pense aux frères Goncourt, à Émile Zola, ou aux Belges, Camille Lemonnier ou Paul Heusy. Quant à *Règne animal*, roman de Jean-Baptiste Del Amo publié en 2016 chez Gallimard et lauréat de plusieurs prix, peut-on, entre deux siècles, lui coller l’étiquette – brachylogique – de « naturaliste » ?

Mots-clés : naturalisme, littérature belge francophone.

Title: Between 2 “-ism”: a question of literary history

Abstract: The history of literature involves the study of literary movements or schools that often emerge in response to one another. And comparative helps to identify the specifics of a current, in its nuances, depending on the cultural context in which it develops.

Thus “naturalism” is defined first of all in reaction to “romanticism” but above all by a series of criteria that can vary depending on whether one thinks of the Goncourt brothers, Émile Zola, or the Belgians, Camille Lemonnier and Paul Heusy. As for *Règne animal*, a novel by Jean-Baptiste Del Amo published in 2016 by Gallimard and winner of the Inter Book Prize and the Valery-Larbaud Prize in 2017, can we, between two centuries, label it - brachylogically - as “naturalist”?

Keywords: Literary history, Naturalism, Zola, Lemonnier, Heusy, Del Amo.

Il est assez coutumier, surtout dans l’enseignement secondaire où l’on tend souvent à schématiser à outrance, de considérer que le naturalisme¹ est un sous-ensemble du réalisme, ce dernier se caractérisant par réaction au romantisme²

Tout commence avec l’enseignement de la littérature belge francophone. Quel que soit le public, l’enseignant doit pouvoir compter sur un prérequis, en l’occurrence des connaissances en histoire littéraire française qui permettront de comparer auteurs, mouvements, écoles, et de faire surgir différences et spécificités. Les littératures francophones se construisent le plus souvent par rapport à une tradition, celle de la littérature française, que les auteur.e.s s’en démarquent ou s’en inspirent, consciemment ou non. Un vaste réseau d’unités et de diversités

¹Je m’intéresserai ici au naturalisme belge, mais la question est la même pour le symbolisme, ou le surréalisme belges.

² Extrait du blog de Jean-Michel Messiaen, *Paperolles*, « Le Zolisme et l’Assommoir », 6 mars 2011 » : <http://jean-michel-messiaen.blogspot.fr/2011/03/zolisme.html>. Consulté en mars 2018.

interactivesse créée ainsi et peut difficilement être étudiée sans passer par les méthodes de la littérature comparée, à la fois banales et terriblement ambitieuses.

Si l'on consulte l'ouvrage d'Anne-Françoise Luc, *Le Naturalisme belge*¹, on constate que son premier chapitre est en effet consacré au « naturalisme » (p. 9-27) français, le suivant s'intitule « Le naturalisme en Belgique ». Sa conclusion est explicite :

Le naturalisme amorcé en France par les frères Goncourt et vulgarisé par Zola, pénètre en Belgique à la faveur des relations que les revues, dans les années septante, entretiennent avec les écrivains français. Si nos auteurs furent séduits par l'écriture artiste importée par Cladel, ils ne furent pas cependant de tristes épigones de leurs voisins et surent créer une véritable littérature nationale que les romantiques n'avaient pas su rendre indépendante (p. 173).

Le naturalisme, né et conquis en France, est bien accueilli par les intellectuels et les revues belges de l'époque. Entre-deux pays, d'abord la France, ensuite la Belgique, entre deux écoles, voire plus – romantisme / réalisme / symbolisme², les naturalistes sont présentés comme essentiels dans l'histoire de nos lettres puisqu'en quelque sorte ils la fondent.

Zola et le naturalisme français

Impossible dès lors d'aborder le naturalisme belge sans en connaître un peu plus sur Émile Zola ! Non seulement le « zolisme » se démarque des courants littéraires antérieurs comme le romantisme, mais il s'inspire de la science, voire du scientisme. La lecture des essais de Zola, nous prouve que nous sommes bien dans plusieurs entre-deux, et d'abord entrelittérature et science, mais aussi empirisme, déterminisme, fatalisme, obscurantisme, romantisme, lyrisme...

Chef de file et théoricien du naturalisme français, Émile Zola (1840-1902), dans l'un de ses textes fondateurs, programmatiques de l'école naturaliste, *Le Roman expérimental*³, cite longuement l'*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* de Claude Bernard (1865) : c'est que son idée d'une littérature « déterminée par la science » s'inspire directement des méthodes de cette nouvelle science – Zola évoque les « balbutiements d'une science qui se dégage peu à peu de l'empirisme » (p. 2) – qu'est alors la médecine. La méthode expérimentale consistant à

trouver les relations qui rattachent un phénomène quelconque à sa cause prochaine, autrement dit à déterminer les conditions nécessaires à la manifestation de ce phénomène » (p. 3), elle doit, en littérature, « conduire à la connaissance de la vie passionnelle et intellectuelle » des êtres humains. Le romancier naturaliste est à la fois observateur et expérimentateur : il « donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ », puis il « fait mouvoir les personnages dans une

¹ Bruxelles, Labor, « Un livre, une œuvre », 1990.

² Voir notamment Thibaud Martinetti, « *La Vie des abeilles* de Maeterlinck : le “vol nuptial” de la vulgarisation et du symbolisme », dans Elsa Courant & Romain Enriquez (dir.), *Un territoire en partage. Littérature et science au XIX^e siècle*. Épistémocritique, 2018, p. 21-39. En ligne : <http://epistemocritique.org/category/ouvrages-en-ligne/litterature-et-sciences-au-xixe-siecle/>. L'auteur rappelle qu'Anatole France résume ainsi le tableau naturaliste des paysans donné par Maeterlinck : « *Géorgiques* de la crapule », p. 36.

³ Émile Zola, *Le Roman expérimental*. Paris, G. Charpentier, 1881. En ligne sur Gallica.bnf.fr. Voir Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme*. Paris, PUF, 1986.

histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude. (p. 7)

Autrement dit, un roman expérimental est simplement « le procès-verbal de l'expérience ». En somme, ajoute-t-il, « toute l'opération consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature¹ », en vue d'une (meilleure) connaissance de l'homme. Autrement dit encore : « le roman naturaliste [...] est une expérience véritable que le romancier fait sur l'homme, en s'aidant de l'observation. » (p. 9)

On lira encore ces détails, inhérents au projet de roman naturaliste qu'on situe résolument dans un entre-deux. Les romanciers sont « les juges d'instruction des hommes et de leurs passions » (p. 10), les « analystes de l'homme, dans son action individuelle et sociale » (p. 16), ils continuent, « par [leurs] observations et [leurs] expériences, la besogne du physiologiste, qui a continué celle du physicien et du chimiste. » Ils opèrent de la même manière que ces scientifiques, mais leur investigation porte « sur les caractères, sur les passions, sur les faits humains et sociaux² ».

Pour Zola encore, les questions d'hérédité et de milieu social sont, dans ce contexte, très importantes, car elles modifient sans cesse les phénomènes : l'homme produit un milieu social qu'il modifie et qui le modifie (p. 18-19). Comment se comportent les hommes en société, c'est ce que le roman expérimental peut montrer (p. 19) (avant les sociologues) et, en démontant les mécanismes d'une passion, « on pourra la traiter et la réduire, ou tout au moins la rendre la plus inoffensive possible » (p. 24) écrit Zola, précurseur de la psychologie sociale³. Atteindre un « meilleur état social » (*ibid.*), c'est l'idéal éthique des naturalistes.

Zola a bien conscience de faire de la sociologie pratique, d'aider les sciences politiques et économiques, tout en visant à « être maître du bien et du mal, régler la vie, régler la société, résoudre à la longue tous les problèmes du socialisme, apporter des bases solides à la justice » (*ibid.*).

Le « fatalisme grossier » (p. 27) dont on accuse les naturalistes est au contraire une scientificité, une épistémologie bien éloignée de l'obscurantisme stérile des romanciers idéalistes, pleins de préjugés religieux et philosophiques, qui basent leurs œuvres sur le surnaturel et l'irrationnel, qui croient aux forces mystérieuses ; la « paresse de l'esprit » (p. 40) les empêche de chercher les liens de causes à effets qui régit les phénomènes humains, logique que Zola nomme déterministe. Selon Zola, le naturalisme, contrairement au romantisme, n'est pas une école, il « ne s'incarne pas dans le génie d'un homme ni dans le coup de folie d'un

¹ « Le retour à la nature, l'évolution naturaliste qui emporte le siècle, pousse peu à peu toutes les manifestations de l'intelligence humaine dans une même voie scientifique. Seulement, l'idée d'une littérature déterminée par la science, a pu surprendre, faute d'être précisée et comprise. [...] La science expérimentale explique le comment, (pas le pourquoi) presque toujours ici une expérience "pour voir" » (p. 7).

² De toute évidence, Zola n'a pas connaissance de la « révélation » de Gustav Fechner (1801-1887) qui, le 22 octobre 1850, aurait résolu l'énigme de la relation entre corps et âme en liant scientifiquement la sensation au stimulus... 1850 est considérée comme la date de naissance de la psychologie expérimentale (ou psychophysique) dont l'approche est résolument quantitative.

³ À l'instar d'un Kurt Lewin (1890-1947), qui tend à développer les valeurs de tolérance chez ses contemporains gagnés par les passions totalitaires...

groupe » (p. 42-3). La rhétorique, « expression des tempéraments littéraires des écrivains » n'a rien à voir avec la méthode (p. 46), ils sont trop « pourris de lyrisme » (p. 47)

Zola anticipe avec intuition le projet sociologique de Durkheim¹ (*Règles de la méthode sociologique*, 1895). Comme Balzac qui se réfère à l'*Histoire naturelle* de Buffon dans son avant-propos de *La Comédie humaine*, Zola emprunte également à Taine et à Bernard leur conception du milieu. Si Taine appréhende trois « forces », la race, le milieu et le moment pour écrire une histoire littéraire scientifique, Zola, lui, reprend à son compte ces trois forces pour construire des récits : dans les *Rougon-Macquart*, la race est réduite à une famille, le milieu (autant physique que moral) renvoie au contexte matériel de la vie des personnages et le moment à l'époque (le Second Empire). La notion de milieu social est aussi au cœur de la sociologie. Ramenant le projet au littéraire, Zola précise encore :

Le romancier reste en effet maître de son écriture et la mise en récit de ses observations, aussi fines et précises soient-elles, n'obéit pas aux mêmes règles de restitution du savoir que dans les domaines sociologique ou anthropologique (p. 47).

La méthode scientifique a ses limites en littérature et a suscité beaucoup de critiques que Zola anticipe : « comment l'écrivain peut-il vérifier des "résultat" qu'il a produits via un récit [fictif] ? » (*ibid.*). Le romancier ne connaît-il et ne dit-il pas toujours quelque chose du monde social² ? – et la lecture de roman active toujours la faculté de penser, de réfléchir sur soi et le monde³. Pour réfuter les « arguments imbéciles sur l'impossibilité d'être strictement vrai, sur le besoin d'arranger les faits pour constituer une œuvre d'art quelconque », Zola rétorque que les romanciers naturalistes s'autorisent des modifications : ils partent « des faits vrais », « base indestructible », mais ils « produis[ent] et dirig[ent] les phénomènes ; c'est là [leur] part d'invention, de génie dans l'œuvre » (p. 10).

Anthologies françaises

Les manuels d'histoire littéraire et les anthologies, importantes sources pour l'enseignement de l'histoire littéraire, indispensables prêts-à-penser, donnent un aperçu de ce qu'il faut retenir du mouvement, de ce qu'il faut en penser – En voici deux exemples.

Lagarde et Michard⁴ assurent que les frères Goncourt ont « une écriture trop "artiste" pour être naturalistes, même s'ils étudient les cas pathologiques que constituent leurs héroïnes – l'hystérie de et dans

¹ Voir David Ledent, « Zola avant Durkheim. Lectures croisées d'Hippolyte Taine et de Claude Bernard », dans Elsa Courant & Romain Enriquez (dir.), *Un territoire en partage. Littérature et science au XIX^e siècle*. Épistémocritique, 2018, p. 40-47. Colette Becker, « Aux sources du naturalisme zolien. 1860-1865 », dans Pierre Cogny (dir.), *Le Naturalisme. Colloque de Cerisy*. Paris, Union générale d'éditions, 1978, p. 13-33. *Id.*, « Émile Zola 1862-1867. Élaboration d'une esthétique moderne », dans *Romantisme*, n° 21-22, 1978, p. 117-123. *Id.*, *Zola. Le Saut dans les étoiles*. Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002. Susan Harrow, *Zola, The Body Modern. Pressures and Prospects of Representation*. London, Maney Publishing, 2010.

² Sur la fonction cognitive de la littérature, voir notamment Jacques Bouveresse, *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*. Marseille, Agone, 2008.

³ Sur la fonction analytique de la littérature, voir par exemple Georg Lukács, *La Théorie du roman*. Paris, Denoël, [1920], 1968.

⁴ André Lagarde et Laurent Michard (dir.), *XIX^e siècle. Les Grands Auteurs français du programme*. T. 5. Paris-Bruxelles-Montréal, Bordas, 1969, p. 477 ; 481 ; 483-484.

Germinie Lacerteux (1865) par exemple – avec une grande rigueur scientifique. » Leur opinion dépréciative transparait dans l’usage de l’expression « doctrine » naturaliste : selon eux, « Ces prétentions scientifiques ne résistent pas à l’analyse »... (p. 484) Et ce jugement péjoratif explique le rejet de lecteurs probablement trop prudes, peu enclins à souscrire aux critiques politiquement engagées que contiennent les romans naturalistes : « Zola donne trop volontiers la prééminence aux instincts, à la “bête humaine” [...] Il en résulte un *climat de vulgarité matérielle* qui [...] finit par être *conventionnel*. » (p. 483) La réelle modernité du projet est niée.

L’anthologie du XIX^e siècle dans la collection dirigée par Mitterrand¹ utilise d’emblée une formule brachylogique pour rendre compte du roman naturaliste : « Rivaliser avec la science, embrasser toute la nature, voilà d’un coup formulée la formidable ambition de ceux qu’on va appeler du nom ambigu de “naturalistes”. » Mais l’adjectif « ambigu » ne vient-il pas tout compliquer ? Les auteurs font débiter le naturalisme en 1877, date de la publication de *L’Assommoir*. L’analyse se fait plus laudative et l’entre-deux se confirme. Ils citent Michel Serres : « les thèses, les méthodes et l’épistémologie de l’auteur des Rougon-Macquart sont fidèles à ce qu’il y a de meilleur dans les travaux scientifiques de ce temps. » L’importance de Zola dans l’histoire littéraire est démontrée par son aptitude à la création de véritables mythes : « le talent de “descripteur” ou de témoin sont en permanence relayés par un imaginaire qui emprunte aussi bien à des obsessions personnelles qu’à des fantasmes collectifs. Le roman réussit à structurer en de véritables mythes [...] le foisonnement du quotidien biologique et sociologique auquel il doit sa substance. Zola [...] devient le demiurge d’une [...] immense “cathédrale” littéraire ». Tout en rappelant le « prestige » que lui vaudra l’affaire Dreyfus, l’anthologiste ne peut cependant passer au bleu l’échec du projet naturaliste : vivement critiqué de l’intérieur, « trahi » par Huysmans, Zola aurait difficilement fini son cycle romanesque, « tout en s’interrogeant sur les moyens de surmonter cet “épuisement” du naturalisme ».

Deux naturalistes belges

Déclarer « l’épuisement du naturalisme », c’est sans compter sur l’essor du mouvement ailleurs, et surtout en Belgique.

Pour Camille Lemonnier (1844-1913), celui qu’on surnommait le « Zola belge », l’élément déclencheur est sans doute sa découverte horrifiée, en compagnie du peintre Félicien Rops, son cousin, du champ de bataille de Sedan en 1870. Avant la parution de *La Débâcle* de Zola (1892), il publie ses impressions dans *Sedan* (1871), retitré *Les Charniers* (1881)². On ne parle pas encore de naturalisme pour ces *Charniers*, mais peut-être de réalisme et de pacifisme...

Son roman *Un mâle* (1881) provoque le scandale par sa description des amours bestiales de la belle Germaine et du braconnier Cachapprès. Paul Gorceix, dans son introduction à la réédition du roman dans le recueil

¹ Dominique Rincé et Bernard Lecherbonnier (dir.), *Littérature. Textes et documents. XIX^e siècle*. Introduction de Pierre Nora. Collection « Littérature » dirigée par Henri Mitterrand. Paris, Nathan, 1986. « Zola et le naturalisme. Au-delà du réalisme », p. 461.

² Réimprimé dans la collection Espace Nord, en 2000, preuve s’il en est de la modernité du propos.

La Belgique fin de siècle, en énumère les qualités tout en soulignant encore le paradoxe du projet naturaliste :

La précision scrupuleuse de l'observation, le projet de restituer fidèlement, crûment, les faits n'excluent pas le lyrisme, ni la vision cosmique des choses. La duplicité propre à la sensibilité de Lemonnier, tempérament épique et lyrique à la fois, transpire à travers toutes les pages du récit. L'ambition réaliste, naturaliste par son côté excessif, se mêle partout aux élans lyriques incontrôlés. [...] Les journaux l'accusent de « matérialisme grossier », de « vulgarité de la condition des personnages » et de « l'immoralité des épisodes » (p. 215-6).

Les « -isme » sont toujours de mise : lyrisme, réalisme, naturalisme, matérialisme. L'influence française est soulignée, mais limitée : « On y perçoit l'écho des thèses des naturalistes : l'influence du milieu, précisément de la vie animale sur la libido de Germaine, celle de l'hérédité – Germaine est elle-même la fille d'un garde-forestier – la violence et la crudité des descriptions. Pourtant la filiation avec la [*sic*] naturalisme zolien s'arrête là. » (*Ibid.*) Gorceix s'appuie sur un commentaire de Maupassant pour situer *Un mâle* entre deux genres, roman et poème : le livre est « conçu et exécuté comme un poème¹ : il est épique. [...] Il est vu enfin à travers l'optique spéciale et grossissante des poètes et non avec l'œil froid du romancier². » (p. 217). Lemonnier se démarque donc des modèles français : « ses paysans n'appartiennent ni à Balzac, ni à Zola ou à Maupassant, ni à George Sand³. Les « scènes qui renvoient à la peinture flamande, à Breughel l'Ancien, [...] ancrées dans un contexte culturel et géographique précis, portent le signe d'une identité ». Le lien avec la peinture flamande cheville donc le roman naturaliste dans une mentalité, une culture un territoire, un pays bien distincts des hexagonaux. Lemonnier lui-même rapporte ce que lui écrit Daudet : « Venez, vous verrez chez moi Flaubert, Goncourt, Zola, vous êtes de la famille⁴. » Assimilant, au passage, réalistes et naturalistes qui seraient de la même famille, Daudet, lui, semble vouloir effacer les frontières.

Ailleurs, Gorceix propose encore un autre entre-deux pour qualifier *Un mâle* de Lemonnier et le pose en rival de Zola : « Oscillant entre naturalisme et art décadent, il a produit une œuvre considérable où *Happe-Chair* (1886) rivalise avec *Germinal* (1885)⁵. »

Nous n'aborderons pas ici le cas passionnant de Georges Eekhoud (Anvers, 1854-Bruxelles, 1927), auteur qu'on pourrait qualifier de décadent sans doute, qui, dans son célèbre roman *Escal-Vigor* (1899), allie naturalisme et militantisme homosexuel avant la lettre.

Quant à Paul Heusy (pseudonyme d'Alfred Guinotte, né à Verviers, 1834-1915), Gustave Vanzype affirme dans son introduction à la réédition

¹ L'idée de Roman-poème est d'ailleurs reprise à Vanwelkenhuyzen, et Iwan Gilkin évoque, lui, une « bacchanale des mots ».

² Guy de Maupassant dans *Le Gaulois*, 4 octobre 1881.

³ Cité par Gorceix d'après Camille Lemonnier, *Une vie d'écrivain*, p. 171.

⁴ Camille Lemonnier, *La Vie belge*.

⁵ Georges Eekhoud, Camille Lemonnier, Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach, Charles Van Lerberghe, Émile Verhaeren, *La Belgique fin de siècle. Romans – Nouvelles – Théâtre*. Édition établie et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1997, 1160 p. (*Un mâle*, p. 219-398).

du recueil *Un coin de la vie de misère* (1878), l'importance, à la fois de Heusy et du naturalisme, en Belgique¹ :

Cet ouvrage compte dans notre histoire littéraire. Par sa publication, en 1878, Heusy fait figure, chez nous, de précurseur. Il est le premier écrivain belge résolument rallié au naturalisme. 1878. Lemonnier est encore timide ; il n'a pas commencé la série de ses romans audacieux. Eekhoud n'a publié que des vers. Le naturalisme auquel La Jeune Belgique, trois ans plus tard, accordera une attention bienveillante mais qui ne sera point durable, le naturalisme encore violemment discuté en France, n'a, dans notre pays que quelques défenseurs résolus : les rédacteurs de l'*Artiste*, la revue de Théo Hannon à laquelle collabore Henry Céard et Joris Karl Huysmans, disciples français de Zola.

Et de citer la presse de l'époque, si influente dans la consécration du mouvement : « M. Paul Heusy s'ajoute à l'école puissante qui est en train de renouveler le roman moderne. » (*L'Artiste*). Vanzype énumère lui aussi les caractéristiques des nouvelles de Heusy :

Le ton de ces récits, la préoccupation d'ordre social qui inspire chacun de ces petits romans, la passion un peu naïve avec laquelle l'auteur attribue toutes les vertus à une classe, toutes les laideurs à une autre, le choix des maîtres qu'il élit comme patrons, tout cela nous renseigne sur l'ardeur avec laquelle toute une jeunesse, chez nous, accueillait, vers 1880, le naturalisme. (p. 5)

Il voit ces récits comme un exemple de la complète soumission à cette influence naturaliste. Pour Gustave Vanwelkenhuyzen, *Un coin de la vie de misère* est bien le premier livre belge à « présenter le modèle du récit naturaliste² ».

Un précurseur, dans l'entre-deux donc. Gustave Charlier situe Heusy « à l'extrême limite du groupe [réaliste], dans le voisinage immédiat du naturalisme³ ». Mais Delsemme, autre grand spécialiste des lettres belges, qualifie les textes heusyens de « vérisme sobre et poignant⁴ ». Pour Marianne Michaux⁵, Heusy, dans le volume *Gens des rues*, composé de courtes nouvelles données à un journal parisien, *Le Radical*, est le « tenant d'un réalisme ascétique, fondé sur l'observation stricte de la réalité et du document humain ». Heusy crée un genre, « l'étude de pauvre », où « il dénonce la déshumanisation des petites gens par le travail qui irrémédiablement réduit à l'état de machine ou à celui d'animal ; processus de dégradation généralisée, la précision et la cruauté ne se démentent que rarement. »

¹ Paul Heusy, *Un coin de la vie de misère*. Introduction : Guy Vanzype. Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, [1878], 1942, p. 4.

² Dans Gustave Charlier et Joseph Hanse, *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*. Bruxelles, Renaissance du Livre, 1958, livre 4, « L'Âge réaliste (1850-1880) », chapitre « Les Prosateurs », p. 302.

³ Gustave Charlier, *Le Roman réaliste en Belgique. Extraits et notices*. Bruxelles, Office de publicité, « Collection nationale », n° 48, 1944, p. 23.

⁴ Dans Paul Heusy, *Gens des rues*. Préface et notes de Paul Delsemme. Bruxelles, Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique. « Histoire littéraire », 1994, p. 9. Voir également Paul Delsemme, « Pour une meilleure connaissance de Paul Heusy », dans Paul Delsemme, Roland Mortier, Jacques Detemmerman (dir.), *Regards sur les lettres françaises de Belgique*. Études dédiées à la mémoire de Gustave Vanwelkenhuyzen. Bruxelles, André de Rache, 1976, p. 49-76.

⁵ « De Paul Heusy à Jean-Baptiste Baronian », *Textyles*. Revue des lettres belges de langue française, n° 12, « Voyages, Ailleurs », 1995, p. 296. Mis en ligne le 10 octobre 2012, consulté le 2 octobre 2016 : <http://textyles.revues.org/1987>.

À l'image des anthologies qui sélectionnent des extraits des textes de Zola où apparaît le paradoxe de l'ambition scientifique irréductible au littéraire¹, on peut choisir avec grand profit pédagogique des extraits de Heusy. La nouvelle intitulée « Le Broyeur de salsepareille » (*Gens des rues*, p. 244-250) se prête bien au repérage des efforts de littérarité et à l'analyse de l'engagement de l'auteur. La dénonciation de la misère du monde ouvrier – qui subit de plein fouet la crise alimentaire (1845-1850), la crise économique, le chômage, les abus du capitalisme, l'absence de législation sociale, l'expansion démographique – se fait aussi dans le contexte d'une réaction contre un académisme jugé suranné. À noter la naissance du Parti ouvrier belge en 1885, parallèlement au développement du naturalisme en Belgique (1875-1895).

En quelques mots le décor est campé dans le début de la nouvelle dont la concision n'empêche en rien que s'exprime le pathétique de la situation du héros – premier extrait :

Le galetas qu'il habitait au cinquième, sous les toits, au fond de l'impasse Sainte-Eugénie, avec sa femme et ses quatre enfants, dont l'aîné atteignait à peine sept ans et dont le cadet tétait encore, ne contenait plus que deux paillasses ; on avait vendu les chaises puis la table, puis le bois du lit ; les draps étaient au Mont-de-Piété, ainsi que les hardes superflues : une jupe de la femme, la blouse neuve de l'homme. Quand, à la fin de la journée, il rentrait, le dos rompu, les pieds pesants, les mioches, qui n'avaient pas mangé à leur faim, le regardaient anxieusement. Leurs yeux demandaient s'il ne rapportait pas quelque chose. Afin de ne pas répondre, il se composait un visage farouche, tandis qu'un sanglot lui montait à la gorge. Le pain se partageait en rations, qu'il fallait diminuer chaque jour. Le petit Julien, le dernier-né, mal nourri par une mamelle épuisée, commençait à pâlir, ses joues s'amollissaient et prenaient une teinte de cire, il ne souriait plus à son père, ne tendait plus les bras vers lui. (p. 245-6)

Pas besoin de beaucoup de détails en effet pour cerner la misère noire dans laquelle survit cette famille. Les joues de Julien qui meurt de faim en constituent la synecdoque, comme la blouse neuve l'était de la seule et dérisoire richesse de l'homme.

Dans le deuxième extrait, on lit une description minutieuse de l'atelier, et en particulier de la machine qui sert à broyer les végétaux.

L'arbre de fer, annelé de poulies, qui le traversait [l'atelier] de part en part, à un demi-mètre du plafond, tournait silencieusement. Au milieu de la pièce, un énorme socle de maçonnerie supportait une auge ronde de pierre, au-dessus de laquelle se dressaient, debout, deux pesantes meules singulièrement accouplées par des moyeux articulés. Contre les murs, deux ou trois appareils, machinés de leviers, de chaînettes, d'engrenages multiples, emprisonnaient des tamis carrés qui s'échelonnaient, de distance en distance, comme les ailettes de la roue d'un moulin. (p. 247-8)

¹ Par exemple, dans l'anthologie « Mitterand » : « L'alambic dans l'*Assommoir* », chapitre II (p. 465) ou « De la grande bouffe... à la grande faim », *id.*, extraits des chapitres 7, 10 et 12 (p. 468-471).

On imagine aisément Heusy un carnet et un crayon en main pour dessiner ce qu'il observe et mieux se rappeler et décrire, en l'occurrence les machines, comme le faisait Lemonnier¹, comme le préconisait Zola.

Le troisième extrait concerne la salsepareille, que Chardon devra broyer à longueur de journée, dans le nouveau travail qu'il est heureux d'avoir enfin trouvé. Le patron lui explique de quoi il s'agit.

— [D]es salsepareilles de Caracas. [...] Leur écorce est assez épaisse et un peu blanchâtre. Ce sont les meilleures. On les réserve aux pharmacies des beaux quartiers où se fournissent les personnes riches, qui peuvent se payer cher les médicaments.

[Il lui expliqua] les caractères particuliers qui permettaient de distinguer telle racine de telle autre, celle de Vera-Cruz de celle de la Jamaïque ou de celle du Honduras, ou de celle du Brésil, ou de celle d'Italie, « de mauvaise qualité et d'effet presque nul, mais bon marché ».

— À quoi ça sert-il, la salsepareille ? demanda Chardon.

— À faire une liqueur pour laver le sang corrompu des gens qui ont trop couru les femmes. (p. 248-9)

Quelle injustice, quelle ironie ! Cet homme, pour sauver sa famille d'une mort certaine, devra sans relâche préparer un remède destiné à des individus menacés par le fait même qu'ils ont vécu dans l'abondance, dans le luxe et le stupre : vos soucis seront bien différents, « selon que vous serez puissant ou misérable »... Aujourd'hui, on peut commander de la salsepareille sur Internet et trouver confirmation de son origine et de ses vertus :



© Wikimedia Commons

Nom latin : *Smilax sarsaparilla*. Originaire des forêts tropicales humides et des régions tempérées d'Asie et d'Australie, la salsepareille aurait été importée en Espagne en 1563 pour guérir la syphilis. (medisite.fr)

La Salsepareille est recommandée dans les cas de troubles de la peau (dermatose, prurigo, eczéma, psoriasis). Constipation, colopathie chronique. Excès d'urée, calculs rénaux. Dyspepsie. (masantenaturelle.com)

Dans la conclusion ou chute de la nouvelle, dernier extrait, on retrouve les joues, non plus celles du petit Julien, mais celles de son père, comme en écho aux premières lignes du texte :

Maintenant, les joues de Chardon sont d'un vert livide, pareil à celui des limons gâtés, et ses yeux ont perdu toute leur lueur, comme chez un

¹ Notamment pour *Happe-Chair* (1880) où le romancier s'est inspiré d'une révolte sociale des ouvriers d'un laminoir, à Couillet (Belgique), « Happe-chair » désignant justement cette usine dévoreuse d'hommes.

aveugle. Mais il est content. Il ne vomit plus que quatre à cinq fois par jour, et ses enfants mangent. (p. 250)

Le cruel oxymore en final rappelle la mesure du sacrifice de ce nouvel héros des temps modernes qu'est l'ouvrier, même s'il n'a pas encore atteint la conscience du prolétaire.

Le naturalisme aujourd'hui ?

Qu'en est-il des limites temporelles du naturalisme, qui s'épuise en France et s'arrête en Belgique vers 1890, selon Anne-Françoise Luc ? Le quatrième roman de Jean-Baptiste Del Amo (pseudonyme de Jean-Baptiste Garcia, né à Toulouse en 1981), *Règne animal*, a été largement salué par la critique. Il figurait parmi les huit finalistes du Prix Goncourt 2016 et est le lauréat du Prix des Librairies de Nancy-Le Point, du Prix de l'Île de Ré, du Prix des Lauriers verts, du Prix du Livre Inter décerné le 5 juin 2017 par un jury présidé par Élisabeth Badinter et composé de 12 auditeurs et 12 auditrices de *France Inter*. Il a aussi obtenu le prix Valery-Larbaud¹ le 22 mars 2017.

Selon la quatrième de couverture, *Règne animal* « retrace, du début à la fin du vingtième siècle, l'histoire d'une exploitation familiale vouée à devenir un élevage porcin. Dans cet environnement dominé par l'omniprésence des animaux, cinq générations traversent le cataclysme d'une guerre, les désastres économiques et le surgissement de la violence industrielle, reflet d'une violence ancestrale². »

Dans un article intitulé « Que des têtes de cochon ! », paru dans *le Journal du Dimanche* du 28 août 2016, Bernard Pivot résume l'intention de l'auteur :

Jean-Baptiste Del Amo est impitoyable. Il ne passe pas sur l'innommable : il le nomme et le décrit. Il ne ferme pas les yeux sur l'abjection : il ouvre les nôtres. Il tient pour évident que la porcherie est un lieu de barbarie et de honte. Que notre indifférence au sort cruel des animaux de boucherie est scandaleuse. Que ce que nous mangeons est un concentré de peur, de souillure, de souffrance et d'antibiotiques. *Règne animal* est un roman à thèse d'un *naturalisme* implacable³.

Del Amo, dans un entretien accordé à Bernard Lehut pour *RTL France* en septembre 2016⁴, confirme l'étiquette en prenant à son compte les caractéristiques du naturalisme identifiées dans *Le Roman expérimental* de Zola. Lorsque le journaliste lui demande l'origine de son livre (00:35⁵), Del Amo lui relate une visite marquante qu'il a effectuée dans un élevage porcin. Il explique avoir accompagné l'éleveur à l'occasion du nourrissage

¹ Le prix est décerné chaque année à « une œuvre que Valery Larbaud aurait aimée ou dont le sens, l'esprit et la pensée rejoignent celle de Larbaud. » Voir notamment le site Bibliomonde : <http://www.bibliomonde.com/auteur/valery-larbaud-2770.html>.

² Jean-Baptiste Del Amo, *Règne animal*. Paris, Gallimard, 2016, 432 p.

³ « Que des têtes de cochon ! », *Le Journal du Dimanche*, 28 août 2016, sur le site : www.lejdd.fr/Chroniques/Bernard-Pivot/Que-des-tetes-de-cochon-805738. Nous soulignons *naturalisme*. Nous remercions Isabelle Chauveau, doctorante à l'Université de Mons, qui a attiré notre attention sur plusieurs documents que nous citons dans cette section.

⁴ Bernard Lehut, « Jean-Baptiste Del Amo signe *Règne animal*, un livre étonnant et dérangeant », dans *Laissez-vous tenter*, 29 septembre 2016, sur *RTL France* – site consulté en juin 2017 : <https://www.rtl.fr/culture/arts-spectacles/jean-baptiste-del-amo-signe-regne-animal-un-livre-etonnant-et-derangeant-7785040938>.

⁵ Les chiffres entre parenthèses correspondent au minutage de l'enregistrement audio de l'entretien, disponible en ligne et joint à l'article cité (site de *RTL France*).

et décrit les bêtes se jetant les unes sur les autres pour obtenir leur part de nourriture dans une obscurité morbide. Cette scène, explique-t-il, lui a laissé des impressions fortes, une des premières idées à l'origine du roman. Del Amo poursuit en révélant un « désir de continuer un travail sur la transmission de la violence de génération en génération à travers une généalogie » et une « envie de composer *une fresque naturaliste, quasi élégiaque* » (01:25). Même si l'on estime que le terme élégiaque, allusion au poème lyrique, doit être pris ici dans un sens ironique, l'auteur de *Règne animal* décrit l'influence de Émile Zola sur son œuvre (13:33) : « La lecture de Zola a été très importante pour moi, *La Terre* en particulier. » Entre deux encore pour ce roman contemporain dont quelques extraits viennent illustrer d'abord le militantisme de l'auteur. Sa description de la porcherie est apocalyptique :

L'odeur est acide et ferreuse. Les relents mêlés d'un abattoir, d'une étable immonde et d'un charnier. L'encombrement des bêtes est sans nul autre pareil. Les excréments et le pissat saturent le sol martelé par le piétinement des sabots. Ce lisier débonde au-delà de l'enceinte des enclos en vagues successives de lave fécale. Les blessures infligées aux bêtes par le transport s'infectent et suppurent. Les mouches et les taons obscurcissent l'air et s'abattent frénétiquement comme la quatrième plaie sur l'Égypte, s'agglutinent aux yeux, aux lèvres des entailles, se repaissent de sueur et de sang et de bouse dès que les bêtes débarquées se précipitent vers les abreuvoirs (p. 158).

Végétalien convaincu, Del Amo s'engage en mars 2016 aux côtés de l'association L214, en commentant une vidéo dénonçant les abattoirs et montrant des images de maltraitance animale filmées en caméra cachée à l'abattoir de Mauléon-Licharre, dans les Pyrénées-Atlantiques. En septembre 2017, il publie *L214, une voix pour les animaux*, essai dans lequel il retrace l'histoire de l'association à travers, notamment, le parcours de quelques-uns de ses militants¹. Cet ouvrage est également l'occasion d'interroger le lecteur sur une possible société qui ne serait pas basée sur l'exploitation des animaux.

Plaidoyer pour l'animal, le végétalisme et l'anti-spécisme, *Règne animal* de Del Amo est bien un roman naturaliste, utilisant les méthodes préconisées par Zola : observation, documentation ; en attestent les remerciements (p. 421), notamment à Claudine Fabre-Vassas² et à Jean-Louis Le Tacon³ dont les œuvres ont « éclairé » l'auteur, et aux archives départementales du Gers, remerciements qui renseignent avec transparence sur les sources.

Comme chez Zola, le lien entre littérature et médecine est présent – vétérinaire ici. L'élevage de porc court à sa perte en raison d'une maladie, sorte de malédiction, qu'on ne peut plus endiguer.

Il continue de déverser les eaux sales à l'arrière de la porcherie, mais ce sont bientôt les cadavres de porcelets, puis de cochettes, puis de porcs

¹Jean-Baptiste Del Amo, *L214. Une voix pour les animaux. Un autre monde est possible*. Préface de Brigitte Gothière. Paris, Flammarion, 2017.

²Claudine Fabre-Vassas est directrice émérite de recherche au CNRS et étudie l'anthropologie et les religions. Elle a écrit une étude intitulée *La Bête singulière. Les juifs, les chrétiens et le cochon*. Paris, Gallimard, 1994, 432 p.

³Jean-Louis Le Tacon, cinéaste militant, a réalisé un film documentaire intitulé *Cochon qui s'en dédit* (1979, 40 minutes) montrant les conditions de vie des porcs en élevage industriel. Le documentaire a obtenu le Prix français Georges Sadoul en 1980, qui récompensait un premier ou un second film, français ou étranger, mais n'est plus attribué depuis 2001.

à l'engraissement qu'il lui faut charger à grand-peine sur une brouette et extraire des bâtiments. Les truies sont désormais presque toutes atteintes de métrites purulentes. Un pus épais et sanguinolent s'écoule de leurs vulves et forme de grandes plaques opaques et rosâtres qui se mélangent au lisier sur le sol des enclos (p. 406).

La littérature scientifique nous renseigne et confirme : « Au niveau de l'utérus, la lésion la plus fréquente à l'examen macroscopique est celle de métrite (12% des truies). Une petite proportion d'animaux présente des lésions suppurées¹. »

À l'extérieur de la ferme, les animaux sont aussi malades, à cause de l'être humain, et la pitié du petit Jérôme, enfant jugé inadapté et livré à son propre sort, ne changera rien :

Au bord du chemin, un lapereau se promène dans les herbes. Jérôme s'approche et s'accroupit. L'animal le hume mais ne prend pas la fuite. Il est aveuglé par la myxomatose. Ses paupières sont refermées, soudées par une chassie jaune. Le lapereau lève la tête par à-coups, sondant le monde écrasé de chaleur, dissous par la lumière dont ne parvient plus, à ses yeux brûlés par la conjonctivite, qu'une lueur diffuse et éclatante. Jérôme tend la main et caresse le pelage pantelant de la bête. Il connaît la maladie inoculée par les hommes. Il a vu un grand nombre de lapins agoniser dans les fossés, à découvert dans les champs, ou sur les routes (p. 351).

Dans ses brefs récits, Heusy dénonçait le capitalisme qui reléguait l'homme au rang de machine ou d'animal ; dans son gros roman, Del Amo décrit des hommes que la guerre, la violence a transformés en bêtes, et qui eux-mêmes réduisent les animaux à des objets. Sans pourtant adopter le « point de vue animal » – ou rarement, par exemple en adoptant celui du lapereau qui ne capte plus qu'une « lueur diffuse et éclatante » – comme le préconise l'historien Éric Baratay dans son entreprise scientifique innovante :

Ces *biographies animales* seront donc des lieux d'expérimentation de la forme, du maniement des documents, de la recherche des faits, de la mise en scène et de l'écriture. Il convient d'affirmer leur différence avec les entreprises littéraires, par la méthode scientifique employée, le refus de l'anthropomorphisme plaqué, la modestie revendiquée, ne traitant que des aspects évoqués ou suggérés par les documents, n'ajoutant rien. Néanmoins, il y a un lien avec la littérature dans la part d'imagination contrôlée pour aider à sortir de soi et se projeter à côté de l'individu, ou dans le jeu d'écriture. Celui-ci n'est évidemment qu'un artifice humain, pas la transcription impossible d'une nature, mais il peut aider à faire mieux éprouver, saisir, comprendre, à se rapprocher davantage².

Le projet, ambitieux, de Baratay n'est pas éloigné du roman expérimental, mais il va plus loin que les naturalistes en adoptant ce « point de vue animal³ » qui donnait son titre à l'un de ses premiers essais d'éthologie animale historique.

¹ Marie Thomas, *Prévalence des infections urinaires chez la truie gestante (ITU) selon le stade de gestation et la parité dans deux contextes d'abreuvement différents*. Thèse pour obtenir le grade de Docteur vétérinaire, sous la direction de Guy-Pierre Martineau, soutenue publiquement le 21 mars 2007 devant l'Université Paul Sabatier de Toulouse.

² Éric Baratay, *Biographies animales*. Paris, Seuil, 2017, p. 28-29.

³ Éric Baratay, *Le Point de vue animal. Une autre version de l'histoire*. Paris, Seuil, « L'Univers historique », 2012.

Conclusion

Enseigner la littérature belge francophone suppose qu'on fasse de la littérature comparée, et « La Littérature comparée est l'étude du fait littéraire par sa mise en question à travers une *frontière* linguistique ou culturelle¹. » Normal donc qu'on soit toujours « entre-deux » concepts.

L'étiquette « naturalisme », hautement brachylogique, comme tout terme en « -isme », est une véritable boîte de Pandore qu'on ouvrirait pour y découvrir d'indispensables textes, notions, jugements permettant de comprendre l'importance d'un mouvement littéraire et ses spécificités. Une bonne connaissance de l'histoire littéraire, d'un mouvement en particulier, permet à l'auteur, au critique, au lecteur d'écrire et de lire « en connaissance de cause » avec en arrière-plan, un substrat culturel qui enrichit inexorablement les œuvres et les lecteurs.

Depuis peu temps, le laboratoire « labex TransferS² » se propose d'étudier « dans la très longue durée les formes de resémantisation qui accompagnent la circulation des textes, des modèles intellectuels, des objets matériels, artistiques ou quotidiens, entre les cultures. » Au sein de ce groupe de recherche, un projet nous intéresse particulièrement : il s'intitule « Le “naturalisme-monde” en question. Réceptions et créations d'un mouvement littéraire international (XIX^e- XXI^esiècle). » Tout en soulignant « l'entre deux “-isme” », la question de recherche qui était aussi la nôtre et le mérite essentiel d'un naturalisme universel, nous laisserons le mot de la fin à Olivier Lumbroso qui présente ainsi le projet :

Encore aujourd'hui, il est fréquent de voir le *naturalisme* réduit à un *misérabilisme* et à un *positivisme*, limitant l'écrivain à être seulement un observateur témoin de son temps, collationnant des documents vrais. [...] Pour rendre justice à la diversité des œuvres naturalistes, à leur portée humaine et leur valeur littéraire, il est bienvenu de proposer un changement d'échelle dans l'étude de ce mouvement artistique de la seconde moitié du XIX^e siècle.

En effet, son rayonnement ne se réduit pas aux limites de la « Nation France ». Il suffit d'évaluer sa vitalité à l'aune de sa diffusion non seulement hexagonale mais aussi hors-frontière pour y découvrir une grande variété d'œuvres et de sensibilités artistiques. Influences,

¹ Yves Chevrel « La littérature comparée et la quête d'un territoire » dans Émilienne Baneth-Nouailhetas et Claire Joubert (dir), *Comparer l'étranger. Enjeux du comparatisme en littérature*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, s. p. En ligne : <https://books.openedition.org/pur/28812?lang=fr>. Yves Chevrel, auteur en 1989, dans la collection « Que sais-je ? », d'un volume intitulé *La Littérature comparée*, fait allusion à un compte rendu de cet ouvrage, dans le *Bulletin de liaison et d'information* (BLI) de la Société française de littérature générale et comparée, n° 8, 1990, p. 39, où l'auteure, A. Peyronie, fournissait une définition de la littérature comparée que le spécialiste adopte volontiers. Nous soulignons le mot-clé : « frontière ».

² Voir extrait de son programme scientifique sur le site <http://www.transfers.ens.fr/-programme-scientifique-> : « Fondé sur des convergences scientifiques fortes et anciennes entre les équipes de recherche de l'École normale supérieure (Paris) et certains laboratoires du Collège de France, adossé à l'Initiative d'Excellence Paris Sciences & Lettres et profitant d'un centre de documentation exceptionnel, le labex TransferS vise à renforcer ces liens [...]. Une archéologie privilégiant les métissages au sein du bassin méditerranéen, une science de la littérature attentive aux républiques savantes comme aux métissages postcoloniaux, une philosophie ou une esthétique soucieuse de l'inscription des concepts dans la pluralité des langues, une histoire intellectuelle orientée sur des dynamiques traductrices ou la diffusion des arts rencontrent une anthropologie des contacts, une science du langage ou du droit attachée à la circulation des modèles. »

recréations voire dépassement du mouvement dessinent la cartographie des naturalismes du monde, d'expression française et en langues étrangères.

C'est cet atlas des héritages et des postérités naturalistes, si différentes chez Blasco Ibañez en Espagne, Verga en Italie, Mahfouz en Égypte, Tourgueniev en Russie, et plus près de nous, Mo Yan, en Chine qu'il s'agira d'étudier. *Comment les comparer, par-delà l'étiquetage de l'histoire littéraire scolaire ?* À la faveur d'un jeu de déplacements dans l'espace-temps, éclairant ce qu'on peut nommer des translations culturelles entre aires géolinguistiques francophones et étrangères, ce projet de recherche revisite le naturalisme lui-même et prend acte de son *pouvoir de création trans-séculaire et international*. Ainsi s'agit-il ici d'abandonner une vision stéréotypée pour ouvrir les humanités naturalistes dans le monde, sensibles aux variations de normes (esthétiques, idéologiques, sociales), aux métissages d'ordre linguistique et culturel, aux dynamiques des traductions, et aux effets de la censure.

(Concrètement, seront abordées les aires naturalistes américaines, asiatiques, arabes, européennes à travers des thématiques serrées : la correspondance de Zola avec ses destinataires étrangers, les pétitions internationales autour de l'affaire Dreyfus, les œuvres naturalistes dans les manuels FLE.)¹.

Catherine Gravet
Université de Mons (Belgique)

Bibliographie

*Corpus*² :

-DEL AMO, Jean-Baptiste : *Règne animal*. Paris, Gallimard, 2016, 432 p.

-EEKHOUD, Georges ; LEMONNIER, Camille ; MAETRLINCK, Maurice ; RODENBACH, Georges ; VAN LERBERGHE, Charles ; VERHAEREN, Émile : *La Belgique fin de siècle. Romans – Nouvelles – Théâtre*. Édition établie et présentée par Paul GORCEIX, Bruxelles, Complexe, 1997, 1160 p. (*Un mâle*, p. 219-398).

-HEUSY, Paul : *Un coin de la vie de misère*. Introduction : Guy VANZYPE. Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, [1878], 1942.

-*ID.* : *Gens des rues*. Préface et notes de Paul DELSEMME. Bruxelles, Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique. « Histoire littéraire », 1994.

-LEMONNIER, Camille : *Sedan [1871] ou les Charniers [1881]*. Bruxelles, Espace Nord, 2000.

-*ID.* : *Happe-Chair [1880]*. Bruxelles, Espace Nord, 2018.

-*ID.* : *Un mâle*. Bruxelles Henry Kistemaekers, 1881. Rééd. Bruxelles, Espace Nord, 2012.

¹ Nous soulignons les allusions à une entre-deux en « -isme », la question de recherche et l'expression résumant l'intérêt du naturalisme. Voir site de Labex TransferS déjà cité : <http://www.transfers.ens.fr/le-naturalisme-monde-en-questionreceptions-et-recreations-d-un-mouvement>

² Certaines éditions comportent des études critiques que nous ne citons pas une seconde fois dans la section suivante.

Études critiques :

-BECKER, Colette : « Aux sources du naturalisme zolien. 1860-1865 », dans Pierre COGNY (dir.), *Le Naturalisme. Colloque de Cerisy*. Paris, Union générale d'éditions, 1978, p. 13-33.

-ID. : « Émile Zola 1862-1867. Élaboration d'une esthétique moderne », dans *Romantisme*, n° 21-22, 1978, p. 117-123.

-CHEVREL, Yves : « La littérature comparée et la quête d'un territoire » dans Émilienne BANETH-NOUAILHETAS et Claire JOUBERT (dir.), *Comparer l'étranger. Enjeux du comparatisme en littérature*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, s. p. En ligne : <https://books.openedition.org/pur/28812?lang=fr>.

-DELSEMME, Paul : « Pour une meilleure connaissance de Paul Heusy », dans Paul DELSEMME, Roland MORTIER, Jacques DETEMMERMAN (dir.), *Regards sur les lettres françaises de Belgique. Études dédiées à la mémoire de Gustave VANWELKENHUYZEN*. Bruxelles, André de Rache, 1976, p. 49-76.

-LEDENT, David : « Zola avant Durkheim. Lectures croisées d'Hippolyte Taine et de Claude Bernard », dans Elsa COURANT & Romain ENRIQUEZ (dir.), *Un territoire en partage. Littérature et science au XIX^e siècle*. Épistémocritique, 2018, p. 40-47.

-LEHUT, Bernard : « Jean-Baptiste Del Amo signe *Règne animal*, un livre étonnant et dérangeant », dans *Laissez-vous tenter*, 29 septembre 2016, sur RTL France – site consulté en juin 2017 : <https://www.rtl.fr/culture/arts-spectacles/jean-baptiste-del-amo-signe-regne-animal-un-livre-etonnant-et-derangeant-7785040938>.

-MARTINETTI, Thibaud : « *La Vie des abeilles* de Maeterlinck : le “vol nuptial” de la vulgarisation et du symbolisme », dans Elsa COURANT & Romain ENRIQUEZ (dir.), *Un territoire en partage. Littérature et science au XIX^e siècle*. Épistémocritique, 2018, p. 21-39. En ligne : <http://epistemocritique.org/category/ouvrages-en-ligne/litterature-et-sciences-au-xixe-siecle/>.

-MICHAUX, Marianne : « De Paul Heusy à Jean-Baptiste Baronian », *Textyles*. Revue des lettres belges de langue française, n° 12, « Voyages, Ailleurs », 1995, p. 296. Mis en ligne le 10 octobre 2012, consulté le 2 octobre 2016 : <http://textyles.revues.org/1987>.

-PIVOT, Bernard : « Que des têtes de cochon ! », dans *Le Journal du Dimanche*, 28 août 2016, sur le site : www.lejdd.fr/Chroniques/Bernard-Pivot/Que-des-tetes-de-cochon-805738.

Ouvrages

-BARATAY, Éric : *Le Point de vue animal. Une autre version de l'histoire*. Paris, Seuil, « L'Univers historique », 2012.

-ID. : *Biographies animales*. Paris, Seuil, 2017.

-BECKER, Colette : *Zola. Le Saut dans les étoiles*. Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002.

-BOUVERESSE, Jacques : *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*. Marseille, Agone, 2008.

-CHARLIER, Gustave : *Le Roman réaliste en Belgique. Extraits et notices*. Bruxelles, Office de publicité, « Collection nationale », n° 48, 1944.

-CHARLIER, Gustave et HANSE, Joseph : *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*. Bruxelles, Renaissance du Livre, 1958.

-CHEVREL, Yves : *La Littérature comparée*. Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1989.

-DEL AMO, Jean-Baptiste : *L214. Une voix pour les animaux. Un autre monde est possible*. Préface de Brigitte GOTHIERE. Paris, Flammarion, 2017.

-FABRE-VASSAS, Claudine : *La Bête singulière. Les juifs, les chrétiens et le cochon*. Paris, Gallimard, 1994, 432 p.

-HARROW, Susan : *Zola, The Body Modern. Pressures and Prospects of Representation*. London, Maney Publishing, 2010.

-LAGARDE, André et MICHAUD, Laurent (dir.) : *XIX^e siècle. Les Grands Auteurs français du programme*. T. 5. Paris-Bruxelles-Montréal, Bordas, 1969.

-LEMONNIER, Camille : *Une vie d'écrivain. Mes souvenirs*. Préface de Léon BAZALGETTE. Bruxelles, Labor, 1945. Rééd. *Une vie d'écrivain*. Préface et notes de Georges-Henri DUMONT. Bruxelles, Académie de langue et de littérature françaises de Belgique, 1994.

-LUC, Anne-Françoise : *Le Naturalisme belge*. Bruxelles, Labor, « Un livre, une œuvre », 1990.

-LUKACS, Georg : *La Théorie du roman*. Paris, Denoël, [1920], 1968.

-MITTERAND, Henri : *Zola et le naturalisme*. Paris, PUF, 1986.

-RINCE, Dominique et LECHERBONNIER, Bernard (dir.) : *Littérature. Textes et documents. XIX^e siècle*. Introduction de Pierre NORA. Collection « Littérature » dirigée par Henri MITTERAND. Paris, Nathan, 1986.

-THOMAS, Marie: *Prévalence des infections urinaires chez la truie gestante (ITU) selon le stade de gestation et la parité dans deux contextes d'abreuvement différents*. Thèse pour obtenir le grade de Docteur vétérinaire, sous la direction de Guy-Pierre MARTINEAU, soutenue publiquement le 21 mars 2007 devant l'Université Paul Sabatier de Toulouse.

-ZOLA, Émile: *Le Roman expérimental*. Paris, G. Charpentier, 1881. En ligne sur Gallica.bnf.fr.

Autres documents :

-LE TACON, Jean-Louis : *Cochon qui s'en dédit* (film documentaire, 37 minutes, 1979). DVD : Éditions Montparnasse, « Le geste cinématographique », 2011.

Sites :

-Site de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique : <http://www.arlfb.be/publications/>

-Site Bibliomonde : <http://www.bibliomonde.com/auteur/valery-larbaud-2770.html>.

-Site Espace Nord : <http://www.espacenord.com/>

-Site du Journal du Dimanche : www.lejdd.fr/Chroniques/Bernard-Pivot/

-Site de Labex TransferS : <http://www.transfers.ens.fr/-programme-scientifique-et-questionreceptions-et-recreations-d-un-mouvement>

-Blog de Jean-Michel Messiaen, *Paperolles*, « Le Zolisme et l'Assommoir », 6 mars 2011 » : <http://jean-michel-messiaen.blogspot.fr/2011/03/zolisme.html>.

-Site du Prix Sadoul : <http://gsadoul.free.fr/LE-PRIX-SADOUL-HISTOIRE.htm>

-Site de RTL-France : <https://www.rtl.fr/culture/arts-spectacles/>

Les *Maximes* de La Rochefoucauld et l'art de la conversation

Résumé : Les *Maximes* de La Rochefoucauld ont souvent été perçues comme arrogantes, exprimant une vision pessimiste et anti-humaniste. La brièveté dont elles relèvent, leur perfection d'objet ciselé contribuant à les rendre tranchantes comme des armes. Néanmoins, La Rochefoucauld développe toute une réflexion sur l'art de la conversation, où il s'agit de tenir compte de l'autre et d'établir une relation harmonieuse avec lui. On sait aussi que les maximes sont le résultat d'échanges intenses entre La Rochefoucauld et ses amis. Nombreuses sont, parmi elles, celles qui présupposent une situation conversationnelle. Dans certaines séquences, les maximes s'enchaînent et se répondent, et dans leur recueil, on décèle, aussi bien que la volonté de se confronter à l'autre, celle de faire résonner plusieurs voix.

Mots-clés : Maxime, La Rochefoucauld, brièveté, conversation, altérité, polyphonie.

Title: The *Maximes* of La Rochefoucauld and the art of conversation

Summary: The *Maximes* of La Rochefoucauld are considered by some as the expression of an arrogant will to power. In his *Réflexions*, however, La Rochefoucauld shows his concern for life in society and for the art of conversation, which suppose a great attention to others as well as the will to establish harmonious relations. A close reading of his *Maximes* reveals that some of them refer to a conversational situation. Similarly, the concern for elegance they are in opposition to a brevity that would be excessive and would deny the other. Indeed, some *Maximes* are developed, others contain enough detail to refer to a plurality of possibilities, which allows the author to establish a subtle connection with his reader.

Keywords: La Rochefoucauld, *Maximes*, conversation, brachylogy.

Introduction

Dans la seconde moitié du XVII^e siècle, ceux qu'on appelle les moralistes classiques choisissent, pour s'exprimer, des formes discontinues où la brièveté est privilégiée. La publication des *Réflexions ou sentences et maximes morales*¹ – abrégées plus communément en *Maximes* – de La Rochefoucauld, en 1664, est un point de départ. C'est à leur succès que l'on doit, très probablement, la publication des *Pensées* de Pascal par les ports-royalistes en 1670. Et ces deux textes sont pour La Bruyère emblématiques de cette nouvelle manière d'écrire qu'il adopte,

¹ La Rochefoucauld, *Maximes, Mémoires, oeuvres diverses*, Jacques Truchet et Marc Escola (éd.), Paris, Classiques Garnier, « La Pochothèque », 2001.

comme il le signale dans son *Discours sur Théophraste*¹ qui introduit ses *Caractères* publiés en 1688.

La maxime selon La Rochefoucauld est brève, belle ; certains la trouvent arrogante, aristocratique, méchante. Elle serait alors du côté de la mauvaise brièveté : cruelle, dominatrice, qui nie l'autre et sa parole. Néanmoins, dans ses *Réflexions diverses*², La Rochefoucauld développe toute une réflexion sur la vie sociale et l'art de la conversation, pour lesquels il s'agit de tenir compte de l'autre et d'établir une relation harmonieuse avec lui.

Nous voudrions envisager les *Maximes* au regard de la *Réflexion diverse IV, De la Conversation*, et voir dans quelle mesure la discontinuité et la brièveté dont elles procèdent peuvent contribuer à l'élaboration d'un espace de parole, de pensée et de liberté, et comment leur réussite esthétique peut s'avérer éthiquement féconde.

1. Orgueilleuses maximes

Arrogantes, hautaines, immorales, agressives, méchantes, c'est ainsi que les *Maximes* de La Rochefoucauld sont perçues par de nombreux lecteurs, qui se révoltent contre elles et récusent la posture d'autorité que, selon eux, leur auteur s'arroge. Ces sentiments négatifs à l'égard des *Maximes* s'expriment dès le début de leur histoire. Mme de La Fayette, pourtant acquise au duc, écrit à leur propos dans une lettre adressée à Mme de Sablé : « Ha, Madame ! quelle corruption il faut avoir dans l'esprit et dans le cœur pour être capable d'imaginer tout cela³ ! » Pour Serge Doubrovsky⁴, La Rochefoucauld, à travers le discours de maîtrise qu'il tient, cherche à imposer à son lecteur un rapport de supérieur à inférieur. Quant à Roland Barthes, il représente ainsi la maxime : « La maxime est un objet dur, luisant – et fragile – comme le corselet d'un insecte ; comme l'insecte aussi, elle possède la pointe, ce crochet de mots aigus qui la terminent, la couronnent – la ferment, tout en l'armant (elle est armée parce qu'elle est fermée)⁵. » En la comparant à la « réflexion », Barthes note que ce qui caractérise la « maxime », c'est « la frappe, le spectacle même de la parole, bref la citation » et que la maxime ne peut être que « méchante », « comme si la fermeture de la maxime était aussi une fermeture du cœur » ajoute-t-il. Pour Barthes la maxime est tout d'abord une forme, et cette forme est apparentée au vers. Comme le vers, la maxime comporte un aspect oraculaire, c'est-à-dire indiscutable (mais pas non commentable) et magique.

Ces commentaires placent la maxime du côté d'une brièveté qui est refus du développement, d'un égoïste repliement sur la forme, au détriment du contenu, dont Barthes souligne la dimension répétitive, obsessionnelle, tout à la fois hyper-subjective et souvent proche du cliché. Le « ne...que », qui structure un grand nombre de maximes⁶, serait la

¹ La Bruyère, *Les Caractères*, Emmanuel Bury (éd.), Paris, Le Livre de Poche, 1995, p. 71.

² Les *Réflexions diverses* sont publiées à titre posthume en 1731.

³ Lettre de Mme de La Fayette à Mme de Sablé, 1663, La Rochefoucauld, *op. cit.*, p. 645.

⁴ Serge Doubrovsky, « De Lacan à La Rochefoucauld », *Cahiers Confrontation*, 3 janvier 1980 (repris dans *Parcours critique*, éd. Galilée, 1980).

⁵ Roland Barthes, La Rochefoucauld : « Réflexions ou Sentences et maxime », *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1953 et 1972, p. 72.

⁶ *Ibid.*, p. 77.

manifestation de cet esprit pessimiste et chagrin, qui ne s'emparerait des choses que pour les réduire. Ce fameux « ne... que » de restriction est à l'œuvre dans la maxime épigraphe de l'édition de 1678 : « Nos vertus ne sont, le plus souvent, que des vices déguisés. »

Se pourrait-il qu'un homme si épris de sociabilité, qui prise par-dessus tout l'idéal de l'honnête homme, qui a consacré dans ses *Réflexions diverses* et au sein même de ses *Maximes* des réflexions aux règles du comportement et à l'art de la conversation ne propose dans son texte qu'un espace asphyxiant où la brièveté serait mise au service d'un égocentrisme obsessionnel et hargneux ?

2. L'art de la conversation

Penchons-nous sur la *Réflexion diverse IV, De la conversation*, et voyons dans quelle mesure les préceptes qu'elle propose, pour bien mener une conversation, sont contredits par les maximes. Bien évidemment, les *Maximes* ne correspondent pas à une situation de conversation, elles ne mettent pas en scène de personnages, elles ne contiennent aucun détail qui pourrait renvoyer à une situation concrète. Ce sont des assertions, non des questions, et elles n'attendent donc pas de réponse. Le « nous » ou le « on » qui y apparaissent sont une manière d'impliquer le lecteur et de l'associer au point de vue du scripteur, mais il s'agit en fait pour celui-ci de prendre le contrôle et d'imposer, sous le couvert d'une feinte complicité, sa vision des choses. On constate, sans surprise, que les *Maximes* prennent très exactement le contre-pied de plusieurs des préceptes de la *Réflexion diverse IV, De la conversation* :

On ne doit jamais parler avec des airs d'autorité, ni se servir de paroles et de termes plus grands que les choses. On peut conserver ses opinions, si elles sont raisonnables ; mais en les conservant, il ne faut jamais blesser les sentiments des autres, ni paraître choqué de ce qu'ils ont dit. Il est dangereux de vouloir être toujours le maître de la conversation, et de parler trop souvent d'une même chose ; on doit entrer indifféremment sur tous les sujets agréables qui se présentent, et ne faire jamais voir qu'on veut entraîner la conversation sur ce qu'on a envie de dire¹.

Bien des lecteurs se sont trouvés blessés par les idées exprimées dans les *Maximes*, celles-ci reviennent inlassablement sur les mêmes sujets, sans le moindre souci de ménager ceux dont elles attaquent les valeurs. Le scripteur des *Maximes*, constamment en train de juger, de démystifier, de démasquerse place en position de surplomb.

Plusieurs préceptes contenus dans la *Réflexion diverse IV* sont néanmoins à l'œuvre dans les *Maximes*. Par exemple : « Il y a de l'habileté à n'épuiser pas les sujets qu'on traite, et à laisser aux autres quelque chose à penser et à dire. » Par définition, les maximes appellent une interprétation et sont susceptibles d'être l'amorce d'une discussion, comme ces questions d'amour dont on débattait dans les salons des précieuses. La maxime 72, malgré sa forme assertive, pourrait être une telle question d'amour : « Si on juge de l'amour par la plupart de ses effets, il ressemble plus à la haine qu'à l'amitié. »

La Rochefoucauld évoque, dans la *Réflexion diverse, IV*, l'art de se taire : « mais s'il y a beaucoup d'art à parler, il n'y en a pas moins à se

¹*Réflexion diverse IV, De la conversation*, La Rochefoucauld, *op. cit.*, p. 711.

taire », et préconise de ne jamais se forcer à parler. Les maximes relèvent de cet art de se taire. On ne dit que des choses pertinentes de la manière la plus efficace possible, on ne développe pas, on ne prend pas le risque de la platitude ou de l'incohérence ; le discours est constamment en train de s'observer lui-même, de se censurer, de s'obliger à l'abstinence.

Toujours dans la même réflexion La Rochefoucauld évoque les différentes sortes de silence : « éloquent », « moqueur », « respectueux ». Les maximes, dans leur isolement, sont suivies de la possibilité d'un silence et celui-ci agit comme une caisse d'amplification. On s'arrêtera sur une maxime qui nous frappe, on la laissera déployer ses harmoniques et résonner en nous. Avec une maxime plus banale ou qui nous parle moins, on ne donnera pas voix au silence, on passera aussitôt à la maxime suivante.

3. La conversation implicite

Dans sa maxime 139, La Rochefoucauld écrit que : « bien écouter et bien répondre est une des plus grandes perfections qu'on puisse avoir dans la conversation ». Peut-on dire que les maximes savent écouter et répondre ? La réponse à cette question n'est pas si évidente qu'on pourrait croire. Bien sûr, on ne saurait discerner d'ordre dans le recueil des maximes, et de nombreuses maximes ne semblent guère entretenir de rapports avec leurs voisines immédiates, mais on peut trouver cependant, à l'intérieur du recueil des séquences où les maximes, sortant de leur superbe indifférence, semblent se prêter attention l'une à l'autre, et parfois même se répondre. C'est le cas des maximes 84 à 86 sur la défiance¹, ou bien, sur le thème de la tromperie, des maximes 114 à 120. Si nous analysons de plus près cette séquence, nous nous apercevons que d'une maxime à l'autre des liens subtils se tissent et qu'elles pourraient être comme les points saillants d'une implicite conversation².

Les maximes 114 et 115 opposent la tromperie vis-à-vis de soi-même, qu'on ne perçoit pas comme une tromperie, et la tromperie des autres, vécue cruellement.

M114. On ne se peut consoler d'être trompé par ses ennemis, et trahi par ses amis ; et l'on est souvent satisfait de l'être par soi-même.

M115. Il est aussi facile de se tromper soi-même sans s'en apercevoir qu'il est difficile de tromper les autres sans qu'ils s'en aperçoivent.

À elles deux, ces maximes forment un chiasme : autres/soi-même, soi-même/autre. La maxime 116 évoque la tromperie mutuelle de celui qui donne des conseils et de celui qui en reçoit :

M116. Rien n'est moins sincère que la manière de demander et de donner des conseils. Celui qui en demande paraît avoir une déférence respectueuse pour les sentiments de son ami, bien qu'il ne pense qu'à lui faire approuver les siens, et à le rendre garant de sa conduite. Et celui qui conseille paye la confiance qu'on lui témoigne d'un zèle ardent et

¹Voir Maxime Normand, « Les *Maximes* de La Rochefoucauld sont-elles des apophtegmes ? », dans *Usages et enjeux de l'apophtegme [XVIe-XVIIe siècles]*, *Littératures classiques*, n° 84, 2014, p. 197-212 (Actes du colloque de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 2-3 février 2012).

²Voir Bernard Roukhomovsky, *Lire les formes brèves*, Paris, Nathan, 2001, « La Rochefoucauld : une esthétique de la conversation », p. 25-30.

désintéressé, quoiqu'il ne cherche le plus souvent dans les conseils qu'il donne que son propre intérêt ou sa gloire.

La maxime 117 raffine, sur le thème de la tromperie :

M117. La plus subtile de toutes les finesses est de savoir bien feindre de tomber dans les pièges que l'on nous tend, et on n'est jamais si aisément trompé que quand on songe à tromper les autres.

Dans cette maxime, on envisage à la fois celui qui se prépare à tromper celui qui le trompe en feignant de tomber dans son piège, et celui qui en trompant s'expose à être trompé, avec cette ambiguïté et cet effet de sens possible que celui qui veut tromper le trompeur pourrait bien à son tour être trompé et qu'en feignant de tomber dans un piège on pourrait bien y tomber tout à fait, le « on » de « on n'est jamais si aisément trompé » pouvant renvoyer, dans l'expression précédente « on nous tend », au sujet « on », mais peut-être aussi au complément d'objet indirect « nous ». Si la tromperie appelle la tromperie, l'innocence, ou le refus de la tromperie, ne garantit pas de la tromperie. C'est ce que le moraliste affirme dans la maxime suivante.

M118. L'intention de ne jamais tromper nous expose à être souvent trompés.

Dans les deux cas, que l'on veuille tromper ou que l'on ne veuille pas tromper, on est exposé à être trompé. Le paradoxe n'est qu'apparent. Ce qui est affirmé, c'est l'universalité de la tromperie et l'impossibilité d'y échapper. Dans la succession de ces deux maximes, on perçoit des relations sous-jacentes, comme il pourrait y en avoir dans le cadre d'une conversation où deux interlocuteurs échangent des idées sur un même thème, la seconde idée s'opposant à la première, tout en y ajoutant quelque chose. Nous sommes dans un salon, quelqu'un énonce une proposition provocatrice, intéressante. Une autre voix s'élève, niant ce qui aurait pu être un corollaire possible de la première proposition mais, subtilement flatteuse, ne fait, au final, qu'aller dans le même sens que la première voix et renforcer le paradoxe pessimiste de la tromperie. Dans la maxime 119, le moraliste revient à la relation entre la tromperie envers les autres et la tromperie envers soi-même. Comme le dirait Pascal, le déguisement, qui est une forme de tromperie défensive, est pour l'homme une seconde nature.

M119. Nous sommes si accoutumés à nous déguiser aux autres qu'enfin nous nous déguisons à nous-mêmes.

Le scripteur introduit une hiérarchie entre les deux déguisements. Le déguisement envers les autres est premier. Mais son effet est paradoxal. S'il vise à tromper les autres, il aboutit surtout à ce que nous nous trompions nous-mêmes. C'est donc, à nouveau, l'idée de la maxime 117 du trompeur trompé qui revient. La maxime 119 s'oppose aussi à la maxime 118 en ce qu'elle fait de l'intention de ne jamais tromper une bizarrerie et une anomalie. On pourrait supposer donc que c'est la voix de la maxime 117 qui revient par-dessus celle de la maxime 118. La maxime 120 va encore plus loin dans le pessimisme tout en désamorçant la condamnation morale qui pourrait résulter de ces réflexions sur la tromperie.

M120. L'on fait plus souvent des trahisons par faiblesse que par un dessein formé de trahir.

La trahison est inhérente à l'homme. Ce qu'il faudrait vouloir, c'est de ne pas trahir. La maxime est tournée de telle sorte, aussi, que l'homme est envisagé comme faisant « plus souvent », et donc « souvent », des trahisons. C'est comme si une nouvelle voix intervenait, coupant court aux raisonnements subtils. Nos trahisons découlent de notre faiblesse, de notre paresse, de notre manque de consistance, en conséquence, elles sont sans importance.

Dans cette séquence, que nous isolons dans la liste des maximes, c'est comme si on percevait plusieurs personnages en conversation, chacun cherchant à surenchérir sur l'autre, et cherchant à faire voir un nouveau paradoxe. On a ce double principe d'ajout et d'opposition qui caractérise la conversation, celle-ci associant dans un même jeu le duel, l'échange des idées et la création d'une vérité tout à la fois collective, circonstancielle et fragile. C'est comme si chaque maxime, ainsi qu'une minuscule fluctuation, manifestait, à la tangente d'une courbe qui se dessine, un état de la vérité en train de se faire. La vérité macroscopique de l'ouvrage intègre la multitude des vérités microscopiques des maximes. Chaque maxime suscite la maxime suivante, s'oppose à elle, ou en modifie l'extension et le sens par contamination contextuelle.

À y regarder de près, en effet, les maximes, dans l'ensemble du recueil, ne sont pas si isolées qu'il y paraît. Et si deux maximes concomitantes semblent n'avoir guère de rapport entre elles, il est rare qu'à une, deux ou trois maximes de distance on ne trouve pas une maxime-écho, une maxime-réponse, qui assure la continuité de la mélodie.

Ainsi trouve-t-on, un peu après cette séquence, plusieurs maximes, les maximes 125, 126 et 127, qui continuent de broder sur le thème du trompeur trompé, et une maxime, la maxime 122, qui rebondit sur l'idée de faiblesse, mais au contraire, pour montrer que c'est elle qui nous permet de résister à nos passions :

M122. Si nous résistons à nos passions, c'est plus par leur faiblesse que par notre force.

C'est donc à cause de notre faiblesse que nous trahissons, mais, réciproquement, c'est elle qui empêche nos passions. Ce que disent ces maximes, c'est que trahisons et passions ne comptent pas, seule compte notre intrinsèque faiblesse.

Les maximes sont soigneusement dépouillées des éléments oraux qui seraient ceux d'une conversation. Et pourtant, il y a dans le principe de leur succession quelque chose qui évoque la logique de la conversation entre des voix qui renoncent à la contradiction brutale – en témoigne l'utilisation fréquente des formules de modalisation et d'atténuation – pour, tout en s'opposant subtilement, fabriquer une vérité commune, quelque chose qui se continue sans s'interrompre jusqu'à la maxime finale 504 sur la mort. À la clôture locale de la maxime s'oppose cet aspect indéfini du recueil de maximes, comme une conversation qui obéit à un double principe de plaisir et de convenance, et qui se continue aussi longtemps que ses participants ont envie d'y participer, qui ne s'arrête enfin que parce qu'il est tard et que la lassitude gagne.

4. Le jeu des maximes

Les *Maximes* sont nées d'un jeu, les lettres que s'échangent La Rochefoucauld et ses amis en font foi¹, et elles se présentent comme un jeu. Tout n'est pas à prendre au sérieux dans ce recueil, très provocateur. Que dire d'une maxime comme celle-ci, qui non seulement contesterait l'altruisme mais le fait qu'on puisse être réellement touché par ce qui touche nos proches ?

M19. Nous avons tous assez de force pour supporter les maux d'autrui.

L'intention ironique est évidente, et ce que l'on goûtera, c'est la manière dont la maxime commence par un compliment envers « Nous », c'est-à-dire son auteur, son lecteur, tous les hommes, pour s'achever par une tautologie qui réaffirme la distinction entre « Nous » et « autrui », alors que nous sommes tous « l'autrui » de tous les autres. Dans une maxime comme celle-ci, il y a une sorte de progression au cours de laquelle le sens de la maxime est renversé en son contraire, un peu comme ces jeux cinématiques où l'on voit un objet se transformer au point de devenir autre chose.

De même, si la maxime 139 dit comment se tenir dans un salon, la maxime 140 revient avec désinvolture sur ces conseils, qui ne suffisent pas à l'homme d'esprit et qui, heureusement, ne sont pas suivis par les sots, si utiles pour donner occasion à l'homme d'esprit de briller :

M.140. Un homme d'esprit serait souvent bien embarrassé sans la compagnie des sots.

Les deux maximes ne se contredisent pas, la maxime 140 répond sur un mode insolent aux propos graves et sérieux de la maxime 139. Dans un article où il répond aux détracteurs de La Rochefoucauld, Jean Lafond démontre que le lecteur du XVII^e siècle n'était pas dupe et qu'il se plaisait au jeu où le conviait l'auteur des *Maximes* :

La Fontaine et La Rochefoucauld, qui se rejoignent alors dans la pratique, vers et prose, des formes brèves au service d'une réflexion sur l'homme, écrivaient-ils pour proférer des vérités définitives ? n'était-ce pas plutôt pour rencontrer, à demi-mot, l'assentiment d'un public avec lequel ils se voulaient d'intelligence ? Le succès des *Maximes* et des *Fables* implique et suppose, à la date de leur publication, la complicité de lecteurs actifs et disposés à jouer le jeu de l'ironie et des ruses de l'écriture².

Sous l'apparence impérieuse et sèche, il y a la finesse, les jeux avec les implicites et l'attention à l'autre. Celle-ci se manifeste particulièrement dans le souci de l'élégance, qui concerne la façon d'être et les relations avec les autres, et bien sûr aussi le style. L'élégance concerne tout à la fois l'éthique et l'esthétique. C'est une façon de surprendre l'autre et de s'imposer à lui, mais de tenir compte aussi de ce qui lui plaît. La Rochefoucauld joue d'ailleurs avec beaucoup de subtilité sur les valeurs dominantes du milieu aristocratique qui est le sien. Il croise et combine

¹La Rochefoucauld, Mme de Sablé et Jacques Esprit écrivent tous trois des maximes. Ils se relisent, s'encouragent, se critiquent. C'est un processus d'émulation fécond dont témoignent les lettres qu'ils s'adressent. La Rochefoucauld, *op. cit.*, p. 601-628. Voir aussi Isabelle Chariatte, *La Rochefoucauld et la culture mondaine. Portraits du cœur de l'homme*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

² Jean Lafond, « Mentalité et discours de Maîtrise, ou le moraliste en question », *Romanistische Zeitschrift Für Literaturgeschichte*, Heidelberg, 1988, vol. 3-4, p. 325.

habilement dans ses œuvres, et à l'intérieur des *Maximes*, l'héroïsme (l'aristocratie du règne de Louis XIII, les pièces de Corneille, ses propres *Mémoires*), la préciosité (les salons parisiens et féminins des années 1650 avec leurs questions d'amour et leur carte du tendre), le pessimisme démystificateur et l'augustinisme de Port-Royal, intellectuellement et littérairement si fécond dans ces années 1650-1660.

À la jointure de l'esthétique et de l'éthique : l'élégance

Roland Barthes s'est montré sensible à l'aspect statique et sacralisé de la maxime. Au contraire, ce que nous voudrions faire ressortir, c'est, en dépit de sa brièveté, son charme négligé et son élégance. Bien sûr, et il a raison, la maxime recherche l'effet. Il y a en elle une énergie qui se ramasse pour frapper avec le maximum de force au point où on ne l'attend pas. Mais ce n'est pas avec la brutalité du guerrier médiéval caparaçonné dans sa lourde armure, c'est avec le mouvement courbe, fluide, stylé du bretteur de l'époque de La Rochefoucauld, qui se découvre avec grâce pour feinter et toucher. Nous voudrions insister sur ce mouvement courbe, élégant de la maxime. Non, elle n'est pas brutale et sa brièveté n'est pas excessive. Sa brièveté n'est pas une fin en-soi qui réduirait le discours à n'être que le simulacre de lui-même, une sorte de parodie tronquée, mutilée qui n'afficherait ses blessures que pour se rendre intéressant.

Malgré leur concision et leur efficacité, on ne peut pas dire que le style des *Maximes* soit contraint. Il s'agit tout d'abord d'un langage articulé, qui respecte le code de la syntaxe et recherche la clarté – peu de maximes qui ne disposent d'un premier sens aisé à percevoir, même si elles se prêtent admirablement à la glose. Quant aux maximes qui se présentent sous forme d'énigmes, elles se situent à distance du véritable hermétisme et comportent toutes une ou plusieurs solutions, ainsi qu'une équation complexe, mais pas insoluble.

De même, toutes les maximes ne sont pas maigres et décharnées, loin de là. Certaines sont composées de plusieurs propositions, chacune correspondant à une idée, parfois séparées par la pause forte d'un point-virgule. Il y en a même qui, constituées de plusieurs phrases, forment un discours. Et dans ces maximes plus étendues, on remarque une certaine désinvolture. La pensée emprunte des détours¹.

Les répétitions de mots ou d'idées, fréquentes dans les *Maximes*, ne vont pas nécessairement dans le sens d'un resserrement et d'un appauvrissement du discours. Elles créent des effets de symétrie, vont dans le sens d'une noblesse architecturale et témoignent du plaisir pris aux belles structures équilibrées.

M380. La fortune fait paraître nos vertus et nos vices, comme la lumière fait paraître les objets.

Le rythme de la maxime, les images qu'elle propose s'opposeraient à ce qui serait une volonté austère de faire court à tout prix.

M204. La sévérité des femmes est un ajustement et un fard qu'elles ajoutent à leur beauté.

On remarquera comment dans cette maxime 204 le terme concret de « fard » redouble et précise le terme abstrait « d'ajustement ». Cette

¹Cf. Voici quelques exemples de ces réflexions un peu plus longues : Maximes 18,144, 230, 233, 239, 254, 482, 493, 504.

maxime qui met en relation la « sévérité » et la « beauté » et qui réduit l'attitude des femmes vertueuses à n'être qu'une posture de la coquetterie pourrait figurer l'un des secrets de la séduction qu'exercent les maximes de La Rochefoucauld. Faussement raides, faussement masculines, elles ne sont en réalité que courbes et replis. On pourrait dire d'elles : La sévérité des maximes n'est qu'un ajustement et un fard qu'elles ajoutent à leur beauté.

Même les maximes les plus denses respectent ces principes d'intelligibilité et d'élégance, qui sont autant de marques implicites du respect envers le lecteur¹. Pour ce qui est de la densité et de la brièveté, la maxime 26 est un cas limite. C'est aussi l'une des plus connues du recueil : « M26. Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement ».

Cette maxime contient deux noms, deux verbes, un adverbe. Elle est composée en tout de dix mots. On remarque que l'auteur n'introduit la marque négative « ni » qu'après le premier groupe nominal, qui pourtant fait l'objet lui aussi d'une négation. La suppression du premier « ni » permet de gagner un mot, d'éviter une lourdeur syntaxique et surtout de susciter un effet de surprise. On commence affirmativement avec un élément positif, « le soleil », que l'on identifie au travers d'une négation à un élément négatif, « la mort ». À la chute, l'adverbe « fixement », sur lequel on s'arrête, donc, est le dénominateur commun qui explique la syllepse du verbe « regarder », pris aussi dans le sens de « penser », et révèle le sens de la maxime. Y aurait-il eu moyen d'exprimer l'idée de la maxime d'une manière plus courte ? Risquons l'irrespect et l'anachronisme d'une formulation plus abrupte :

Penser la mort : voir le soleil de face. (Huit mots.)

Soleil et mort, impossible regard. (Cinq mots.)

Soleil, mort ; yeux, pensée brûlés. (Cinq mots.)

Ces tentatives, arbitraires et subjectives, ne font ressortir que davantage l'élégance de la maxime et le génie de leur auteur. Il semblerait difficile de formuler l'idée qu'elle propose en moins de mots sans perdre en clarté et sans introduire une rupture ressentie comme artificielle et déplaisante.

Conclusion

Les *Maximes* de La Rochefoucauld ne relèvent pas d'un minimalisme, elles ne cherchent pas le dépouillement et ne visent pas, essentiellement, à faire court. Pour la plupart d'entre elles, elles échappent aux dangers d'une brièveté excessive et forcée. Car ce qu'elles cherchent, c'est la surprise, la force signifiante, et l'intense satisfaction que procure la perfection de la forme. D'une maxime à l'autre, tous les éléments sont donnés d'une conversation implicite, faisant émerger des points de vue complémentaires ou adverses, et, possiblement, des voix différentes. Les *Maximes* se présentent comme un jeu, une combinatoire, qui incite à la participation, à

¹Respect qui est encore marqué, historiquement, par les sondages auquel La Rochefoucauld se livre, par l'entremise de Mme de Sablé, en 1663. Il est très attentif aux réactions de ses lecteurs, il modifie ou supprime les maximes qui choquent trop, et tente de racheter par une courtoisie extrême, attestée par ses lettres, l'impression négative que tel ou tel lecteur a pu ressentir. Cf. La Rochefoucauld, *op. cit.*, p. 601-628.

l'élaboration de maximes¹, où l'on confronte son expérience propre aux lieux communs et aux trouvailles de ses prédécesseurs. Les *Maximes* produisent une excitation, et l'exigence de la forme qui les caractérise est cela même qui rend possible l'émergence d'idées et de vérités nouvelles. C'est tout un espace de pensée qu'elles ouvrent, certains des émules de leur auteur surenchérissant dans le pessimisme comme Vauvenargues ou Cioran, d'autres, comme Nietzsche, investissant les formes brèves, aphorisme ou maxime², de toute la force de leur imagination poétique et philosophique.

Maxime Normand

Références bibliographiques

Barthes (Roland), « La Rochefoucauld : "Réflexions ou Sentences et Maximes" », in *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris : Seuil, 1953[1972], p. 72.

Chariatte (Isabelle), *La Rochefoucauld et la culture mondaine. Portraits du cœur de l'homme*, Paris : Classiques Garnier, 2011. Doubrovsky (Serge), « De Lacan à La Rochefoucauld », in *Cahiers Confrontation*, 3 janvier 1980.

La Bruyère (Jean de), *Les Caractères*, Emmanuel Bury (éd.), Paris : Le Livre de Poche, 1995.

Lafond (Jean), « Mentalité et discours de Maîtrise, ou le moraliste en question », in *Romanistische Zeitschrift Für Literaturgeschichte*, Heidelberg, 1988, vol. 3-4.

La Rochefoucauld (François de), *Maximes, Mémoires, oeuvres diverses*, Truchet (Jacques) et Escola (Marc) (éds), Paris : Classiques Garnier, « La Pochothèque », 2001.

Normand (Maxime), « Les *Maximes* de La Rochefoucauld sont-elles des apophtegmes ? », in *Usages et enjeux de l'apophtegme [XVI^e-XVII^e siècles]*, *Littératures classiques*, n° 84, 2014, p. 197-212 (Actes du colloque de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 2-3 février 2012).

Roukhomovsky (Bernard), *Lire les formes brèves*, Paris : Nathan, 2001, « La Rochefoucauld : une esthétique de la conversation », p. 25-30.

¹Voir la lettre de La Rochefoucauld à Mme de Sablé du 5 décembre 1659 (La Rochefoucauld, *op. cit.*, p. 605) : « Je ne sais si vous avez remarqué que l'envie de faire des sentences se gagne comme le rhume : il y a ici des disciples de M. de Balzac qui en ont eu le vent, et qui ne veulent plus faire autre chose.

²Selon B. Roukhomovski, la maxime a vocation à cerner l'universel et l'immuable tandis que l'aphorisme vise le singulier et l'historique. Voir *op. cit.*, p. 47-50.

L'Araignée Maman de Louise Bourgeois (1911-2010), Dans l'exposition « Women House¹ », Monnaie de Paris : Une figure de l'entre-deux

Résumé : De l'exposition « Women House » à La Monnaie de Paris, je retiens la présence d'une Maman de Louise Bourgeois dans la dernière salle, et, simultanément, mon attirance vers les fenêtres côté Seine. En 2008, une Maman de huit mètres de haut avait été installée en face, dans le jardin des Tuileries. La réalité de l'œuvre se situerait entre dedans et dehors, entre deux échelles des Maman, dont aucune n'est plus vraie que l'autre (Merleau-Ponty), entre la sculpture et son environnement. L'œuvre engage une conversation entre notre « appel d'être perdu » (Maldiney), et le « moment apertural » du monde.

Mos-clés : Sculpture, exposition, dedans, dehors, environnement, conversation.

Title: The Spider Mother of Louise Bourgeois (1911-2010), in the exhibition “Women House” at the Museum Monnaie de Paris: A figure of the in-between.

Summary: In the exhibition “Women House” (2017-2018) at the Musée de la Monnaie, my first look, by brachylogical hypothesis, on the spider-shaped sculpture called Maman (1993) by Louise Bourgeois, had been followed by a second look outwards, through the windows. This text would be a sort of alternative opening on what comes from the *in between* of the sculpture. The artiste uses the cunning cleverness of the animal and the hunter, called *Metis*. It is *Metis* who was swallowed by Zeus and thus, became his equal. Through repair, tradition, metamorphosis and contact, we will see how it forces us to love these spiders, the way we are supposed to love our mother and how she must love us. This ambivalent love, like the cobweb equally used a trap and as protective cocoon, would be this fragile and mysterious *in between*, standing between the paws of the *Mothers* and giving the most intimate echo to our reptilian brain.

Keywords: Spider, contact, inside-out, memory, metamorphoses, trap, first look, repair, metis, sculpture, tradition.

Louise Bourgeois disait ne pas vouloir pour ses œuvres l'écrin d'une architecture qui lui prêterait artificiellement son prestige. Pourtant, l'architecture raffinée du XVIII^e siècle du Musée de la Monnaie, avec ses délicats rinceaux, lustres et marbres de couleur, convient si bien à l'Araignée *Maman*, qu'elle semble y être chez elle. En effet cette sculpture de Louise Bourgeois, française devenue artiste américaine, est en 2017-2018 installée dans la plus belle salle de l'exposition « Women House », dans ce Musée au bord de la Seine. Sont présentées des œuvres de quarante artistes femmes ayant pris comme sujet leur enfermement domestique

¹ Exposition du 20 octobre 2017 au 18 janvier 2018. Commissaires : Camille Morineau et Lucia Pesapane avec la collaboration de Mathilde de Croix.

pendant des siècles. À partir de l'expérience de ma rencontre de cette *Maman*, les deux concepts majeurs que j'avais proposés pour étudier la structure de l'entre-deux étaient : « entre dedans et dehors », et aussi « entre deux échelles » et « entre la sculpture et son environnement ». Mon hypothèse, inspirée de Maldiney, supposait que l'œuvre engageait une « conversation » entre « notre appel d'être perdu¹ » et « le moment apertural du monde² ». L'artiste a réalisé une quantité d'Araignées, toutes nommées ironiquement : *Maman*. Devenue américaine, elle mélange constamment les deux langues, sans les confondre. Ainsi *Maman* n'est pas la traduction de « *Mummy* ». Le mot vient directement de l'enfance de l'artiste et de sa relation fusionnelle avec sa mère qui, l'année de création de cette *Maman*, est morte depuis 60 années.

Rencontre

Au départ tout m'avait semblé simple, dedans-dehors m'étant suggéré par le titre de l'exposition : « Women House ». Dès le premier regard, ce bref moment³ qui me semble approprié à ce qu'on puisse le nommer brachylogique, avait été aussitôt suivi d'un second, mon regard vers le dehors, à travers les fenêtres, vers la Seine, vers l'autre rive du fleuve, vers la première fois que j'avais vu une Araignée *Maman* installée dans le jardin des Tuileries en 2008, lors d'une rétrospective de l'artiste au Centre Pompidou. Cette année-là, pendant quelques semaines, face à la Pyramide du Louvre, se tenait la plus grande des Araignées, de huit mètres de haut, la même qui semble veiller sur le Musée d'art contemporain de Bilbao et dans d'autres lieux du monde, les photos sur internet ne manquent pas à ce sujet. Mais arrêtons-nous sur un point : ces images et leurs commentaires, que l'on obtient d'un simple clic, présentent quelques difficultés à la spécialiste d'arts visuels que je suis. J'ai voulu tout lire de ce qui est écrit, ici ou là, sur les *Mamans* et leur auteur. Sur internet (sauf sur *You Tube* quand l'artiste elle-même est interviewée), on ne trouve que des banalités, résumées au fait que chaque Araignée « représente » ou « symbolise » sa mère qui réparait des tapisseries. Pourquoi pas ? Certes, deux ans après avoir réalisé les *Mamans*, l'artiste publie un portfolio de 9 gravures, *Ode à ma mère*, accompagnées de ce texte : « Pourquoi l'araignée ? parce que mon meilleur ami c'était ma mère et elle était réfléchie, intelligente, patiente, apaisante, raisonnable, délicate, subtile, indispensable, propre et utile comme une araignée. Elle savait aussi se défendre, et me défendre moi. Je ne me fatiguerai jamais de la représenter⁴. »

¹ H. Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, coll. Crisis, Grenoble, Million éditeur (1991), 3^e éd. 1997, p. 294.

² *Ibid.*

³ Étudié en littérature par Starobinski (notamment *L'œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris, Gallimard (1961), collection Tel, 1999, mais aussi par Roland Barthes à travers le *punctum*, qu'il applique à la photographie (*La Chambre Claire*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980), mais dont j'ai étendu la présence sensible à l'analyse de toute œuvre d'art. voir E. Chiron, « C'est ça ! Le *punctum*. Le cri du regard », dans *L'énigme du visible*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013, p. 309-316.

⁴ Louise Bourgeois, *Destruction du père, reconstruction du père. Écrits et entretiens (1923-2000)*, choisis, réunis et présentés par M.L. Bernadac et H.U. Obrist (2000), Paris, Lelong éditeur, 2007, p. 335.

Pourtant Louise se mettait en colère pour asséner à l'interlocuteur que chez elle rien n'était jamais littéral, qu'il fallait lire entre les lignes quand elle parlait et se méfier des symboles. Au vrai, le symbole ne signifie rien pour une œuvre d'art, tout pouvant symboliser n'importe quoi. N'étant pas un signe motivé, il n'est jamais adéquat à ce qu'il est sensé signifier. Donc nous ne sommes pas plus avancés. Pas plus avancés pour comprendre le bouleversement que j'éprouve en rencontrant cette célèbre *Maman*, déjà vue ailleurs pourtant (la surprise ne provient pas d'un spectacle nouveau), dans cette salle de la Monnaie de Paris. Difficile de comprendre que, cette œuvre se trouvant en fin d'exposition, à l'inverse des autres visiteurs, je n'ai nulle envie de m'asseoir. Une énergie mystérieuse me tient debout. Alors j'ai peur de ne pas parvenir à vous faire partager ce bouleversement éprouvé dans la rencontre de l'araignée *Maman* à l'Hôtel des Monnaies, quai Conti à Paris, ce 6 décembre 2017 à 17h 13 exactement.

J'avais établi un plan précis fondé sur des références de plasticienne familière d'art contemporain. Mais pour que les mots aient la chance, peut-être, d'emporter quelque émotion, il fallait trouver un rythme, laisser toute sa place au chaos par où doit passer une forme artistique. Bref, sans plan préalable, en semant des cailloux de Petit Poucet, et comme à la chasse abordant le problème par des biais, un récit devait s'inventer au fur et à mesure, guidé par mon émotion et traversé par les mots de l'artiste. Car, bien que les critiques aiment à le répéter, les artistes ne se contredisent pas, c'est l'art qui est ambigu. Et puis Louise est très intelligente, très cultivée (faut-il le dire quand il s'agit d'une femme ?), dotée d'un humour dévastateur, à l'égal de Duchamp qui fut son ami. Tous deux cachant sous l'ironie, on le verra plus loin, une même tragédie dont on ne parle jamais. Ce texte en somme, se voudrait comme une autre fenêtre sur le dehors, sur ce qui, de la sculpture, relève de l'*entre*. Entre toutes les fausses évidences.

Réparation

Dans les années 1990, à partir de ses 70 ans, peu avant d'en faire des sculptures, Louise Bourgeois commence à graver des motifs d'araignées à la pointe sèche (une technique très physique dira-t-elle, qu'elle aimera pour le combat musculaire qu'elle engage). Elle a 21 ans quand sa mère meurt en 1932. La *Maman* qui trône au Musée de la Monnaie date de 1993, quand L'artiste peut enfin acquérir à Brooklyn une ancienne entreprise de vêtements, qui devient un atelier à sa mesure où elle dispose enfin de tout l'espace pour que les *Mamans* monumentales puissent être réalisées. Les dernières Araignées, datant de 2003, élaborées à 92 ans, bien sûr plus petites, montrent que le thème n'a cessé de hanter son esprit. 1993, cela veut dire, quand même, qu'à l'époque des Araignées de huit mètres de haut, elle a 82 ans. Ajoutons qu'elle connaît le succès à l'âge de 71 ans, avec une rétrospective au MOMA de New-York. À cette date deux de ses enfants ont quitté la maison, le troisième est un orphelin de guerre né en France en 1936, adopté quand elle émigre en Amérique, pensant ne pas pouvoir avoir d'enfant. Il meurt en 1990 sans avoir jamais occupé la maison qu'elle lui a achetée à New-York en 1981. Elle garde cette maison comme une grande sculpture qu'elle nomme *Maison vide*. Tel un corps maternel ayant perdu son enfant ou n'ayant su l'abriter. Nul doute que, messagères de son deuil impossible, les araignées l'ont occupée en douce.

Les araignées : ces infatigables réparatrices, protectrices contre les moustiques, métaphores du combat du bien et du mal, écrit-elle¹ : « L'araignée est une réparatrice. Si on abîme sa toile, l'araignée ne s'énerve pas. Elle la tisse et la répare² ». Mais que fait-elle d'autre, Louise, toute sa vie d'artiste ?

Tradition

Louise Bourgeois vient d'une « famille de réparateurs³. » Sa grand-mère maternelle déjà, issue d'une lignée de tisserands venue du nord de la France et installée à Aubusson dans la Creuse, fabriquait et restaurait des tapisseries. Certes, pour Louise, les Araignées sont des images de sa mère qui, par héritage maternel, avait un atelier de réparation de tapisseries anciennes que son père, au départ paysagiste, allait chercher pour les revendre ensuite, surtout aux américains, à côté du café le Flore dans un magasin situé Boulevard St Germain (ce magasin appartenant déjà aux grands-parents maternels). Certes, Louise a travaillé elle-même dès l'âge de 12 ans dans l'atelier de réparation d'Antony en banlieue parisienne, et ses parents lui font arrêter à 16 ans ses études au prestigieux lycée Fénelon, où elle est une excellente élève : il faut qu'elle soit utile dans l'entreprise familiale. Certes, ce choix imposé est pour elle un traumatisme supplémentaire, même si elle réussit à passer seule son baccalauréat, mais ce fait l'enracine davantage dans le lignage maternel, dans la filiation de ces corps de femmes-araignées « utiles », occupées aux mêmes tâches ancestrales.

Pourtant le thème de l'araignée protectrice et réparatrice excède cette généalogie, s'inscrit dans l'histoire de l'Europe. Elle est inséparable des six siècles des tapisseries d'Aubusson, cette ville traversée par l'eau de la Creuse riche en tannin, propice à la fixation des couleurs pour les tapisseries. La Bièvre, elle aussi riche en tannin, qui traverse la propriété familiale d'Antony, abrite les souvenirs d'enfant de Louise à partir de ses 8 ans. Cette hérédité participe de la grande histoire. La Bièvre à Antony, où Louise veut se noyer à la mort de sa mère (peut-être retrouver sa sœur aînée morte ?), coule aussi aux abords de la Manufacture de Tapisseries des Gobelins à Paris, inséparable de la tradition des teinturiers d'Aubusson de la lignée maternelle. Des entrepreneurs de tapisserie flamands utilisèrent les manufactures des Gobelins, que Louis XIV fit racheter en 1662 pour en faire une Manufacture d'État, participant alors de l'essor fabuleux des métiers d'art, notamment orfèvres et fondeurs. C'est cette tradition qu'achètent les Américains. Faisant à son tour le même voyage que les tapisseries, s'inscrivant dans la tradition des métiers d'art, Louise en Amérique en aura la nostalgie. Elle fera de cette nostalgie une œuvre mondialement reconnue. Elle trouvera dans le ciel si bleu et rassurant de New-York, différent du ciel changeant de Paris, l'énergie et les moyens de recréer la tradition, de la restaurer, à sa manière. Elle choisira, dira-t-elle, l'art plutôt que la vie.

¹Louise Bourgeois, catalogue d'exposition, Paris, Centre national d'Art et de Culture Georges Pompidou, 2008, p. 48.

²Ibid.

³Ibid.

Cette tradition, transmise par des femmes ayant un métier, est inséparable de l'araignée protectrice et réparatrice. Après la mort de sa mère, c'est dans une partie du magasin de tapisseries paternel que, pour gagner sa vie, alors que son père veut la marier à un prétendant de son choix, Louise ouvre une galerie d'art. Elle y rencontre Robert Goldwater, célèbre historien de l'art primitif. En l'épousant, en partant vivre en Amérique, elle échappera à l'emprise de son père. C'est en Amérique que Louise deviendra artiste, qu'elle pourra revivre en sculpture ses émotions d'enfance, parce qu'elle en aura été séparée, qu'elle aura tranché net avec sa vie en France. Qu'elle se situera *entre* la France quittée et l'Amérique. Elle dira : si on ne peut oublier le passé, il faut le recréer, tailler dedans, tailler dans la peur. Elle ne pourra oublier le traumatisme de sa naissance, là-bas à Paris, elle qui fut la troisième fille de la famille alors que son père voulait un garçon. Toute sa vie elle voudra réparer le fait d'être seulement une fille, ce que son père lui reprochera sans cesse, cruellement. Pour lui, une fille ne pouvait prétendre à être artiste. C'est pourquoi, pour le devenir, elle devra traverser l'Atlantique, abandonner son frère, sa sœur et ses cousins. Devenir une figure de l'*entre*. Autrement dit, créer son propre milieu, comme le fait une araignée.

Métamorphose

Elle s'y prendra à sa façon : « Je me méfie des mots [...] Pour moi, il n'y a que des formes. L'objectif de la parole est de dissimuler les choses. Ce que je veux, c'est me souvenir totalement du passé, avoir un contrôle total sur le passé. Alors, quel sens y aurait-il à mentir¹ ? » « Lorsque je suis née, [...] le pays se préparait à la guerre, et mon père qui voulait un fils m'a eue, et [ce qui suit, elle ne le confie qu'une seule fois] ma sœur venait de mourir. S'il vous plaît laissez-moi respirer². »

Ce qu'elle ne dit jamais pourtant, dont se chargera sa sculpture, est qu'elle se sent coupable de la mort de cette sœur aînée peu avant sa naissance. Elle a beaucoup parlé de la peur, mais jamais non plus de l'angoisse de devenir comme son jeune frère, qui passa dans un asile une partie de sa vie. Elle fera d'une phrase en anglais un dessin au crayon de couleur : *Art is a Garanty of Sanity*³. Elle affirmera : « On n'a pas, de naissance, le droit d'être un artiste. On a la chance d'en être un, voilà tout [...] Vous avez toute la vie – cinquante ans – pour réaliser ce que vous avez envie de faire⁴. » Ce qui signifie : « Avoir quelque chose de personnel à dire. Et puis – et là il faut se battre jusqu'au bout – être capable de le communiquer aux autres⁵. »

Louise Bourgeois qui, à longueur d'interviews, semble avoir tout révélé de ses traumatismes d'enfance, parce que ce sont les matériaux de son œuvre, n'a jamais dit un mot de tout cet indicible. Parce qu'indicible, vraiment. Mais remarquons dans son journal, la même année où fut réalisée l'araignée *Maman*, ce passage : « Ce qui me perturbe ce sont les trous dans ma mémoire [...] les ruptures de continuité [...] il y a des trous

¹Louise Bourgeois, catalogue, *op. cit.*, p. 206.

²*Ibid.*

³ 1985. Voir aussi Louise Bourgeois, 2007, *op. cit.*, p. 235.

⁴*Ibid.*, p. 226z

⁵*Ibid.*

dans ma mémoire, sa continuité ne marche pas, elle est mangée par les mites. Retournez sur vos pas. Ma mémoire est mitée, pleine de trous¹. »

Alors le vide au centre des araignées nommées *Maman*, serait-il le trou sans fond, abyssal, de la mémoire ? L'image impossible à voir de la sœur morte et de la folie du frère ? L'œuvre ne serait-elle pas entre présent et passé, entre France et Amérique, mais dans cet *entre* où ils existent ensemble, métamorphosés par elle, lorsque la peur, par exemple, aura été métamorphosée en Araignée ? Louise a lu les *Métamorphoses* d'Ovide, modèle de l'art occidental depuis la Renaissance, qui met en récit de façon récurrente la métamorphose animale des humains par les dieux. Louise, artiste, sera l'égale des dieux antiques. L'égale d'Ovide se proclamant immortel, à la fin, par la grâce de sa poésie. L'*entre* sera le lieu de la métamorphose en train de se faire. Elle dira : « La forme doit être stricte, nette, sans fioriture. Il faut que les choses soient nettes. L'art est injustifiable². » Témoin cet autoportrait en marbre rose savamment poli, ressemblant à un Sphinx, ou *She Fox*, de forme identique empruntée à la mythologie, autre portrait de sa mère également sans tête, mais en marbre noir, tantôt lisse, tantôt violemment attaqué au burin.

Que dit à ce sujet Louise Bourgeois ?

Je transpose dans une scène aujourd'hui des émotions que j'ai éprouvées il y a quarante ans. Souvent, c'est dans une relation que je revis aujourd'hui, mais cette extase était-elle présente il y a quarante ans ? J'en doute. C'est mon désir de recréer qui compte. Je veux, j'ai envie de trouver, de trouver- je suis sur le point de retrouver le passé – je le sens, je l'ai, je le saisis, je le possède à jamais. Je l'ai perdu, c'est pourquoi je peux l'apprécier. Je le veux. Je fouille et retourne tout pour le trouver. Je le retrouve [...] Je revis chaque jour une partie de mon passé³.

Contact

Dans ses œuvres, elle choisit à chaque fois le matériau le plus apte à recréer le passé, à le restaurer, à combler le vide entre hier et aujourd'hui. Regardez-bien : sous nos yeux, quand on l'approche à presque la toucher, l'Araignée *Maman* semble effectuer elle-même la réparation, par la manière dont elle est faite, en bronze et morceaux d'acier aux soudures et rivets grossièrement apparents. Comme les cicatrices d'un objet cassé, ou les morceaux disparates dont est fait le *Monstre de Frankenstein*. En cela elle est comparable à nombre d'autoportraits couturés souvent réalisés en tapisserie, bouleversants, à cette même époque tardive. Davantage encore, entre littérature, cinéma et architecture, c'est la Tour Eiffel qu'elle convoque : pour la première fois un monument fait apparaître sa structure, ses poutrelles et tous ses boulons ; le gigantesque labeur en plein ciel des ouvriers y rend visible, en même temps que l'effort musculaire d'un corps collectif, l'idée de l'ingénieur-artiste et le rêve de tout un siècle. De plus, démontable, l'Araignée est comme le veut notre époque, pratique, efficace, fonctionnelle, ingénieuse, maniable, logeable, on pourrait l'emporter chez soi. Et de même que la Tour Eiffel remplit le vide de sa structure avec tous

¹ Journal du 21 juin 1993, dans *Louise Bourgeois*, catalogue, *op. cit.*, p. 200.

² Xavier Girard, *Louise Bourgeois face à face. Récit*, coll. Fiction et Cie, Paris, Seuil, 2016, p. 144.

³ *Louise Bourgeois*, catalogue d'exposition, *op. cit.*, p. 200-202.

les visiteurs venus du monde entier, la famille des Araignées *Maman* a vocation à abriter le monde *entre* ses pattes. Nous donnant à sentir, en chaque point de sa surface et entre terre et ciel, notre fragilité commune, par le biais du contact partagé *entre* l'intime et le cosmique, et le rythme qu'il impulse.

En fait, tout ce que nous dit Maldiney convient à l'Araignée :

Les œuvres d'art nous mettent directement en situation de contact, à même notre ouverture à l'œuvre. Nous sommes aussitôt, non pas immergés en elle, ni davantage projetés en elle, mais elle devient notre seul espace. Car une œuvre d'art annule tout espace, et d'abord l'espace de l'action : on ne peut à la fois se mouvoir dans cette salle et appartenir à l'espace, qui va s'ouvrir, d'une œuvre¹.

Car en présence de cette *Maman*, nous touchons physiquement le temps qui nous frôle à distance et nous fait aller au plus loin du cosmos, nous laissant pénétrer par le rythme :

« On ne peut pas être dans un espace orienté vers des buts et dans un espace rythmique. Le rythme est le fondateur de son espace². » Un rythme ne peut pas se déployer dans un espace préalable. Il n'est pas un mouvement dans l'espace, il est un mouvement de l'espace et il est un mouvement de la temporalité. Une transformation du temps et une transformation de l'espace.

Maldiney cite Eugène Fink, qui parle d'un « surgissement entre ciel et terre, mais le entre ne constitue pas une portion d'espace, un intervalle découpé³. » C'est, ajoute Maldiney, comme quand un chamois surgit sur une crête : « on ne l'a pas vu venir. Tout à coup il est là. Comme un rien. Comme un rêve⁴. » C'est, à la fin d'un temps d'attente, ou de latence, comme une conversion soudaine : « Avec ce rien, dans ce rien, en même temps que l'animal, le ciel et la terre surgissent nouveaux. Le entre n'est pas compris en eux, c'est eux qui sont issus de ce entre, [...] d'un pré-espace qui ne garde rien de l'ancien monde d'avant le moment apparitionnel⁵. »

Moment brachylogique

C'est bien cela qui nous bouleverse, ce moment apparitionnel où cette *Maman* fait surgir en elle la terre et le ciel, faits de tous les ciels des lieux où vécut l'artiste : Paris, New-York, Aubusson, Antony, mais aussi des ciels des six siècles de l'histoire de la tapisserie, et encore leur reflet dans les eaux de la Creuse, de la Bièvre, de la Seine et de l'Hudson près de l'atelier de l'artiste à la fin de sa vie. Plus loin encore les 395 millions d'années jusqu'où remontent les plus anciens fossiles des 40 000 espèces connues d'araignées qui occupent encore aujourd'hui des biotopes aussi bien terrestres, aquatiques qu'aériens de la planète. Cette *Maman* est, secrètement, un autoportrait de l'artiste, qui nous invite à devenir comme elle, à parvenir, à défaut de réussir à se faire aimer, à nous faire aimer son œuvre qui la représente, à travers cette forme d'araignée qui dans la vie

¹ Maldiney, *op. cit.*, p.161.

² *Ibid.*, p.175.

³ *Ibid.*, p.146.

⁴ *Ibid.*, p.146-147.

⁵ *Ibid.*

courante nous effraie et nous semble repoussante. « L'araignée femelle a mauvaise réputation, elle pique, c'est une tueuse. Je la réhabilite. S'il me faut la réhabiliter, c'est parce que je me sens critiquée¹. » Comment ne pas voir un cousinage avec *Fontain* de Duchamp, qui dans l'urinoir de départ avait « choisi l'objet qui ait moins de chances d'être aimé² » : terrible aveu d'une souffrance d'enfant pas aimé par sa mère ? De son côté Louise Bourgeois, en nous tendant un piège, use de l'intelligence rusée nommée *mêtis*, celle de l'animal et du chasseur, cette *Mêtis* que Zeus a avalée, devenant son égale. Elle nous oblige à aimer ses araignées comme on doit aimer notre mère et comme celle-ci doit nous aimer. Cet amour réciproque, ambivalent comme la toile qui sert indifféremment à tendre un piège et à tisser le cocon protecteur pour les œufs, serait cet *entre* fragile et mystérieux entre les pattes des Araignées nommées *Maman*, résonnant au plus intime de notre cerveau reptilien.

Comment l'œuvre se tient-elle *entre* « notre appel d'être perdu³ » et « le moment apertural du monde⁴ » ? La fragilité, consubstantielle de l'art selon Maldiney, serait-elle concentrée dans ce moment brachylogique qui se révèle à la fin d'un long récit, comme ont lieu les *Métamorphoses* dans l'ouvrage d'Ovide ? L'émotion initiale devrait-elle initier tout discours sur l'art ? Si l'Araignée est chez elle dans le somptueux Hôtel de la Monnaie qui, loin d'être un écrin, s'ouvre à sa présence transformatrice, chaque visiteur est aussi chez soi, en ce lieu où il comparait avec elle dans le monde. En présence de cette *Maman*, « la patence sans limite, autrement dit la manifestation, l'évidence, ce que l'on voit là où l'on est⁵ » serait par quoi se redéfinit notre « là », notre rapport au monde. Cette assignation dans le temps d'un appel, comme un cri, s'incarnerait dans ce retournement qu'est l'Ouvert du monde, où s'opère la métamorphose des Araignées en autant de *Mamans*.

Éliane Chiron

Bibliographie :

BARTHES, Roland, *La Chambre Claire*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.

BOURGOIS, Louise, *Destruction du père, reconstruction du père. Écrits et entretiens (1923-2000)*, Paris, Lelong éditeur, 2007, p. 335.

CHIRON, Éliane, *L'énigme du visible*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013.

GIRARD, Xavier, *Louise Bourgeois face à face. Récit*, coll. Fiction et Cie, Paris, Seuil, 2016.

Louise Bourgeois, catalogue d'exposition, Paris, Centre national d'Art et de Culture Georges Pompidou, 2008.

MALDINEY, Henri, *Penser l'homme et la folie*, coll. Crisis, Grenoble, Million éditeur (1991), 3^e éd. 1997.

STAROBINSKI, Jean, *L'œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris, Gallimard (1961), collection Tel, 1999.

¹ Louise Bourgeois, 2007, op. cit., p. 225.

² Voir Éliane Chiron, « Le devenir-lieu de l'objet duchampien », dans *L'énigme du visible*, op. cit., p. 271-278.

³ Maldiney, op. cit., p. 294.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 295.

L'Etat z'héros ou la guerre des gaous, un discours brachylogique au cœur de l'entre-deux

Résumé : *L'Etat z'héros ou la guerre des gaous*, est un roman de Maurice Bandaman qui met en rapport les concepts de l'entre-deux très prisé dans le champ des activités et des expériences humaines et de la nouvelle brachylogie. Notre réflexion vise à montrer que la problématique de ces deux concepts bâtie autour du jeu démocratique les représente ipso facto comme s'opposant pour mieux accueillir leurs convergences et divergences puisque, dans ce texte, l'entre-deux est un espace hétérogène de quête identitaire ayant comme source l'entre-deux langagier, c'est-à-dire la parole brachylogique.

Mots-clés : Bandaman, Entre-deux, Brachylogie (Nouvelle -), démocratie, convergence, divergence, langage.

Title: *L'Etat z'héros ou la guerre des gaous, a brachylogical speech in the middle of the in-between*

Abstract: *L'Etat z'héros ou la guerre des gaous*, is a novel of Bandaman Maurice that articulates two concepts: the in-between, mostly used in the field of human activities and experiences, and the new brachylogy. The problem of the extensive presence of these two concepts in the novel discloses the in-between as a break-link between political groups and the new brachylogy representing a new way of living together in a conversational spirit. The diegesis, perceived under this angle, and built around a democratic game, stands ipso facto for the two concepts opposing themselves to better welcome their convergences and divergences; since, in the text, the in-between is a heterogeneous space for the identity quest originating from the in-between language, that is, the word brachylogy. Our reflection aims at showing, from that text, how the link and the break subtended by the two concepts jointly lead untiringly to a living identity drive and reflect, in their meeting, a construction of the social sphere in line with the one promoted by the new brachylogy.

Keywords: In-between, New Brachylogy, convergence, divergence, conversation, democracy

Introduction

Entre-deux et Nouvelle Brachylogie, telle est ainsi posée la thématique qui nous réunit ici et sur laquelle portera ma modeste contribution au travers de laquelle je tenterai de montrer où pourraient se situer éventuellement la convergence et la divergence de ces deux concepts. L'entre-deux comme l'entend Daniel Sibony dans *L'entre-deux. L'origine en partage*, ouvrage charnière dans sa pensée, « est une forme de couple-rien entre deux termes ». Et c'est à partir de cette première appréhension de ce concept que nous devons lire la Nouvelle brachylogie comme concept nouveau forgé par Mansour M'Henni à partir d'une relecture moderne de la pensée socratique pour souligner autant que possible

l'ampleur de l'imbrication d'une telle notion dans la manière d'être de la « nouvelle humanité ».

Déjà, à partir de cette première appréhension des deux concepts, il importe de savoir que, que ce soit dans l'entre-deux ou dans la perspective de la Nouvelle Brachylogie, on ne peut s'empêcher de dire que ces concepts se rapportent à notre manière d'être dans notre monde nouveau. Raison pour laquelle les analyser nous offre l'opportunité de les utiliser dans le décryptage du roman de l'écrivain ivoirien Maurice Bandaman intitulé *L'État z'héros ou la guerre des gaous*¹, un texte assez fragmenté du point de vue de la forme, donc un texte de l'entre-deux générique. Au niveau du contenu, notre réflexion sur ce texte se veut avant tout une lecture brachylogique de la Démocratie mise à mal qui a instauré une situation sociale de l'entre-deux du fait du jeu politique ; ce que restitue bien le terme bref du titre « État z'héros » conférant une certaine subjectivité à ce discours brachylogique qui méritent une attention particulière si l'on veut y percevoir la convergence et la divergence des concepts sus évoqués.

1 - Croisement des deux concepts : lieu d'échange

Dans une tentative de compréhension de la crise militaro-politique ivoirienne, le roman *L'Etat z'héros ou la guerre des gaous* peut représenter un saut conceptuel, sinon un moment où les institutions mises en cause depuis des décennies démontrent qu'elles se formalisent et surtout se resserrent autour du concept de l'entre-deux, comme une mise en acte de l'origine de la subversion de la démocratie. D'où l'éclosion d'une société politiquement hybride laissant entrevoir des identités intestitielles dans une quête identitaire entre l'Un et l'Autre des blocs opposés. L'utopie d'une telle représentation sociale chaotique conduit nécessairement à repenser notre nouveau monde en ne perdant pas de vue que tout ce qui constitue notre monde aujourd'hui, quelle que soit sa forme de représentation, converse en nous et avec nous. La Nouvelle Brachylogie trouve son sens dans cette oeuvre dans la matérialisation de l'entre-deux.

1.1 - *L'Etat z'héros ou la guerre des gaous*, une manière de penser l'entre-deux et la nouvelle brachylogie

Ce roman est un genre au coeur des deux concepts. En effet, dans la diégèse, l'entre-deux se perçoit comme un espace hétérogène de quête identitaire ayant pour source l'entre-deux langagier, c'est-à-dire la parole brachylogique. Celle-ci, en tant que manière de penser l'entre-deux sous-tend que ces deux concepts se dévoilent inlassablement comme pulsion identitaire. Il y a une sorte de coïncidence avec laquelle les deux concepts évoquent un même motif, celui de coupure-lien. Selon Daniel Sibony « l'entre-deux est une forme de coupure-lien entre deux termes, à ceci près que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne le croit ; et que chacune des deux entités a toujours partie liée avec l'autre. Il n'y a pas de no man's land entre les deux, il n'y a pas un seul bord qui départage, il y a deux bords mais qui se touchent ou qui sont tels que des

¹Maurice Bandaman, *L'État z'héros ou la guerre des gaous*, Abidjan, Éditions Michel Lafon, 2016

flux circulent¹.» De cette définition de Sibony, on peut parler de co-présence entre “Entre-deux et Nouvelle brachylogie”. Parler de ces deux concepts dans le roman de Maurice Bandaman, c’est surtout faire résonner dans le titre même qui sert à le désigner la dimension de l’entre-deux qui agit au coeur d’un discours brachylogique.



De ce point de vue, le texte pris au sens générique renvoie à un genre multiforme c’est-à-dire constitué de plusieurs autres genres. Parce qu’il y a co-présence, dira Fabien Bouilly « C’est en effet un entre-deux qui est secrété².» C’est bien déjà ce que suggèrent, d’une certaine manière les différents genres constitutifs du tout dans ce roman en liant co-présence et entre-deux. La dynamique de l’entre-deux est à l’oeuvre dans ce texte aussi bien, à travers ses éléments (genres) constitutifs qu’à travers les phénomènes aussi variés qui composent sa diégèse. D’ailleurs, à ce propos, la pensée de Daniel Sibony sied bien au sens des expériences humaines évoquées par la crise relatée quand il affirme que « toutes nos situations cruciales sont sous-tendues par une position d’entre-deux³.» Car l’intérêt-l’utilité- de passer par ce concept pour saisir ce décor n’est pas tant de se re-payser que de revenir sur les partis pris à partir desquels s’est développée notre pensée de la Nouvelle Brachylogie, « partis pris enfouis, non explicités, mais que l’opinion publique véhicule comme une “évidence”, tant elle les a assimilés, et sur lesquels elle a prospéré.»⁴ Et c’est là que les deux concepts se rencontrent parce qu’on peut passer par l’un pour comprendre l’autre. Passer par l’entre-deux, c’est tenter d’élaborer une stratégie de mise en évidence de la Nouvelle Brachylogie. Passer par l’entre-deux, « c’est donc à la fois sortir de la contingence de son esprit, ou prendre du recul dans son esprit, en passant par l’épreuve d’une pensée extérieure⁵ » en explicitant l’idéologie, mais aussi les catégories de pensée explicitement à l’oeuvre dans les discours tenus.

1.2 – Les deux concepts, un projet de vision et de construction

¹ Daniel Sibony, *Entre-deux. L’origine en partage*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1991, p.11

² Fabien Bouilly, « Au coeur de l’entre deux personnes”: l’entre-deux comme coupure-lien », these.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2004.bouilly_f&part, consulté le 23/04/2018

³ Daniel Sibony, op. cit., p.11

⁴ François Julien, *L’écart et l’entre. Ou comment penser l’altérité*. FMSH-WP-2012-03.2012. <halshs-00677232>, p.5

⁵ Ibidem, p.5

S'il y a encore à en interroger les deux concepts du point de vue de leur présupposé méthodologique ainsi que l'usage que nous en tirons, nous pouvons dire que « une minorité ne découvre sa force politique et sa forme esthétique que lorsqu'elle s'articule à travers et à côté de communautés de différence, dans des actes d'affiliation et de coalitions contingentes¹. » C'est ce à quoi nous renvoient l'entre-deux et la Nouvelle Brachylogie qui, en réalité, ne constituent pas une rupture nette. Justement avec le premier concept, l'idée de coupure-lien suppose l'existence d'un interstice dans « le chevauchement et le déplacement des domaines de différence [où] se négocient les expériences intersubjectives et collectives d'appartenance à la nation, d'intérêt commun ou de valeur culturelle². »

Dans la diégèse de notre texte d'étude les luttes sont situées aux limites de la différence politique pour devenir conflictuelles entre l'État des vaincus, les zéros et celui des vainqueurs, les héros. Or, la société romanesque décrite est une société dans laquelle la situation de l'entre-deux est d'un type plutôt ouvert favorisant « un mouvement d'avant en arrière qui ne prétend à aucune façon d'être spécifique ou essentielle³ » à aucun des deux blocs subjectivement évoqués par le terme brachylogique, « L'État z'héros ». Quoi que constituant politiquement deux entités opposées, l'optique de la convergence des deux concepts favorise un rapprochement pris au sens d'une manière d'être et de vivre ensemble dans l'esprit conversationnel. C'est pourquoi, la solidarité et la communauté du point de vue interstitiel, donc de l'entre-deux, doit promouvoir une montée en puissance et l'élargissement de la cause politique entendue la Démocratie. C'est en cela que, à la lumière de ce roman, l'Entre-deux et la Nouvelle Brachylogie doivent être perçus comme le signe de l'émergence d'une nouvelle communauté, d'un projet de société. L'un comme l'autre, les deux concepts sont une vision et une construction à la fois. Ainsi, dans leurs démarches, ils nous emmènent « "au-delà" pour mieux revenir, dans un esprit de révision et de reconstruction, aux conditions politiques du présent⁴. » Autrement dit, les deux concepts ouvrent, dans ce récit, un espace d'interrogation entre l'acte de la représentation et l'intervention créative des communautés au sein de ce moment d'entre-deux.

Ici, il est plutôt question d'une lutte de pouvoir entre différents groupes au sein des formations politiques pour savoir ce qui est dit, qui dit quoi et qui représente qui. On en arrive à se demander alors ce qu'est une communauté vu le clivage social. La réponse peut nous être donnée par une reconsidération de l'entre-deux et la Nouvelle Brachylogie qui déplace la logique binaire sur laquelle ont été longtemps construites les identités de différences (Tenants du pouvoir/Opposants, Soi/Autre) au lieu de se contenter d'exploiter l'espace de rencontre. En nous référant aux deux concepts, entre-deux et Nouvelle Brachylogie, l'espace interstitiel « devient le processus d'interaction symbolique, le tissu conjonctif

¹ Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Editions Payot et Rivages, 2007, p.22

² Homi K. Bhabha, *Op. cit.*, p.30

³ Renée Green, entretien avec Elizabeth Brown, tiré du catalogue publié par Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio, cité par Homi K. Bhabha, *Op. cit.*, p.32

⁴ Homi K. Bhabha, *Op. cit.*, p.32

construisant¹» l'État souverain empêchant « les identités situées à chaque bout de s'installer dans des polarités primordiales².» Comme il n'y a pas de no man's land entre les deux blocs et que des flux circulent entre eux, il y a là possibilité que désormais le passage interstitiel entre des identifications politiques fixes permette une construction sociale qui entretient la différence en l'absence d'une hiérarchie politique assumée. N'est-ce pas là une autre façon d'affirmer la Nouvelle Brachylogie qui prône le vivre ensemble, marque de progrès et de futur prometteur? En effet, l'interstice né (suggéré) de la forme de coupure-lien issue de l'entre-deux signifie ici « Au-delà» c'est-à-dire une distance conceptuelle des choses à franchir en tant que acte même d'aller au-delà des appréhensions premières pour comprendre que « le présent ne peut plus être envisagé comme une simple rupture ou un simple lien avec le passé et le futur, il n'est plus une présence synchronique: notre présence immédiate à nous-mêmes, notre image publique se révèlent dans ses discontinuités, ses inégalités, ses minorités³.»

Entre-deux et Nouvelle Brachylogie, à partir de la frontière que ces deux concepts suggèrent dans ce roman, deviennent l'endroit à partir duquel quelque chose commence à être. Ainsi, ils constituent « le pont [qui] rassemble car il est l'élan qui donne un passage⁴.» Compris ainsi, on peut même dire que Entre-deux et Nouvelle Brachylogie poursuivent un même objectif, oeuvrer pour le bien être social. Pour une telle visée, le partage est à peu près impossible entre ce qui relève de l'Entre-deux ou de la Nouvelle Brachylogie, parce que dans *L'État z'héros*, support de cette étude, c'est l'Entre-deux qui permet la Nouvelle Brachylogie, comme c'est la Nouvelle Brachylogie qui rend sensible l'Entre-deux. Leur convergence se trouve nettement affirmée. Cependant, appréhendés à un autre niveau de lecture, ces deux concepts ne s'opposent-ils pas pour mieux accueillir leurs différences?

2 – Tension générée par ces deux concepts

L'idée ici, c'est de montrer que la tension générée par ces deux concepts engendre un écart qu'on pourrait entendre comme une différence, mais un écart qui s'explore et s'exploite pour lever une certaine ambiguïté de sens des concepts étudiés. Faire travailler cet écart s'impose donc.

2.1 – Vers une ambiguïté des rapports de liens

L'ambiguïté de rapports de lien peut se comprendre comme une divergence observable au niveau des deux concepts. L'une des divergences entre eux dans ce roman est que l'Entre-deux ne donne pas à poser une identité de principe ni ne répond à un besoin identitaire, mais il ouvre, en séparant l'Un et l'Autre, un espace de réflexivité entre eux où se déploie la pensée. C'est, de ce fait, une figure, non plus « de rangement, mais de dérangement, à vocation exploratoire : l'écart fait paraître les [blocs en conflit] et les pensées comme autant de fécondités⁵.» D'où la

¹ Homi K. Bhabha, Op. cit, p.33

² Ibid. , p.33

³ Ibid. , p.34

⁴ Martin Heidegger, « Bâtir, habiter, penser », in *Essais et conférences*, trad. Jean Beaufret, Paris, Gallimard, 1958, p.183

⁵ François Julien, Loc. cit., p.7

subjectivité langagière du romancier énoncée comme telle « L'État z'héros ou la guerre des gaous », parole brachylogique mettant en exergue une représentation de l'Un (l'État des zéros) et de l'Autre (l'État des héros). Et le peuple innocent se trouve pris en otage dans l'entre-deux, cette sorte de coupure-lien. Notons dans ce récit que l'histoire politique est ce par quoi s'est produite la fracture sociale témoignant « de ce qu'il y a l'Un qui se répartit entre deux¹.» De fait, nul doute que l'Entre-deux témoigne ici d'une partition d'un ensemble en deux de façon variable. Autrement dit, « tout ce qui se réclame de deux termes met en jeu un partage du "un" à parts inégales².» Sur cette base, dans le roman, les deux blocs symbolisés par L'État z'héros, qui sont aux prises sous le signe d'une Démocratie qu'ils se disputent sont tels que chacun considère cette Démocratie comme étant de son côté. Comment prétendre alors à un vivre ensemble tel que suggéré par la Nouvelle Brachylogie? Là réside un écart majeur entre les deux concepts puisque désormais la médiation entre les deux termes est bloquée et que l'entre-deux fait naître une pulsion qui empêche de s'identifier à l'un ou l'autre des deux termes. La Nouvelle Brachylogie semble s'évanouir au profit d'un champ de forces en mouvement générées par l'Entre-deux qui procède de l'entité bifurquée, du déchirement. Le rapport dissymétrique des deux termes sonne le glas de l'esprit conversationnel de la Nouvelle Brachylogie pour laisser paraître une sorte d'alliance devenue très vite partage. C'est sur l'Entre-deux qu'achoppe la Nouvelle Brachylogie, et c'est son épreuve de vérité.

Une autre divergence pourrait se lire ainsi. Tandis que l'Entre-deux fait remarquer le lieu d'une séparation et d'un détachement, la Nouvelle Brachylogie tente de donner une signification, une importance à la petitesse, à la minorité qui nous entoure. C'est pourquoi, quand l'Entre-deux s'illustre par le terme bref « L'Etat z'héros » pointant un départ à la dissociation, la Nouvelle Brachylogie vise la justesse dans le discours et la pensée. La divergence entre les deux concepts est donc productive dans la mesure même où elle met en tension ce qu'elle a séparé c'est-à-dire un regard autre donnant à réfléchir. Car ce roman constitue « une part de vérité qu'il faut savoir décoder avec un peu de réflexion³.»

2.2 – La dualité, une forme de déconstruction de la limite des deux concepts

La dualité de la mise en rapport des concepts de l'Entre-deux et de la Nouvelle Brachylogie n'émerge qu'aux frontières de leurs significations respectives. Le besoin de penser la limite des deux concepts comme problème de différence se pose avec acuité.

D'abord l'Entre-deux. Il crée dans ce texte un espace hétérogène de quête identitaire. Bien que désigné roman, la composition genrologique de ce texte le place dans l'entre-deux formel, c'est-à-dire la forme classique du roman et la forme hybride, marque du renouveau du genre synonyme, à n'en point douter, de « déconstruire le sens⁴» comme l'entend Derrida.

¹Daniel Sibony, Op. cit., p.313

²Ibid., p.315

³ Pierre N'DA, «Le roman africain moderne : Pratiques discursives et stratégies d'une écriture novatrice. L'exemple de Maurice Bandaman » in *Ethiopiennes n°77. Littérature, Philosophie et art*, 2è semestre 2006, article publié sur <http://ethiopiennes.refer.sn>

⁴ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p.33

Dans ses fortunes diverses, retenons que le terme de déconstruction sied, dans l'optique de notre analyse, à « l'idée de destruction, d'anéantissement¹ » pour accomplir une « destruction de l'histoire de l'ontologie² » de la politique basée sur l'exercice de la Démocratie.

Nous sommes en pleine stratégie du conte, du roman et de la politique, et tout ne se déballe ni devant l'auditoire, ni devant le lecteur, ni devant le public. (*L'Etat z'héros*, p.108)

L'Entre-deux élabore dans ce cas, une « stratégie générale de la déconstruction³ » qui met en relief les contradictions, les lacunes et les fissures dans la composition du texte qui se présente, en fin de compte, comme un récit difficile à classer dans un genre littéraire classique. Dans sa composition formelle, il apparaît, en effet, comme un long conte initiatique, mais aussi comme un roman. C'est dire qu'il « constitue ce qu'on peut appeler un hermaphrodisme littéraire⁴. » Si on considère ce texte dans cette perspective particulière de l'Entre-deux, le concept entraîne la création hors de la cohérence logique pour l'inscrire dans la démarche de ce que Maurice Blanchot a appelé l'écriture du désastre comme pour confirmer la pensée de Mallarmé qu'il cite, « il n'est d'explosion qu'un livre⁵. » Du fait de l'Entre-deux, *L'État z'héros ou la guerre des gaous* est une explosion de l'écriture dans laquelle « le désastre dé-crit⁶. » L'écriture classique change s'orientant vers deux plans : le plan du contenu comme ensemble de signifiés et celui de l'expression, défini comme l'ensemble de signifiants en privilégiant le fragment, « écriture la plus 'mimologique' de l'organicité individuelle⁷. » Maurice Bandaman, inscrivant son récit dans l'Entre-deux prolonge le travail de sape narratif déjà entamé par ses devanciers en « l'intensifiant dans un textualisme militant, mais en dégageant et affichant, justement, les spécificités de l'oeuvre littéraire comme "texte", et de l'écriture en tant qu'espace paradoxal fait d'arbitraire et de liberté⁸. » La forme bigarrée que revêt le roman donne l'impression de vouloir bouleverser toute hiérarchie linguistique ou discursive. D'où l'Entre-deux langagier comme discours critique sur le contenu visant non pas un anéantissement, mais une décomposition analytique et une mise à jour de l'histoire de la lutte politique. Chez le romancier, « loin d'apparaître comme un courant philosophique irrationnel et obscurantiste, la déconstruction se présentera plutôt comme une théorie qui met en question les préjugés et les "idées reçues" d'un rationalisme trop bien implanté dans la conscience quotidienne⁹. » La parole brachylogique se donne alors pour mission de

¹ Pierre V. Zima, *La déconstruction, une critique*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.5

² Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (1927), Tübingen, Niemeyer, 1963 (10^è éd), §6 cité par P.V. Zima, Op. cit., p.5

³ Jacques Derrida, *Positions*, Paris, Minuit, 1972, p.56

⁴ Pierre N'DA, luc. cit

⁵ Mallarmé cité par Maurice Blanchot in *L'écriture du désastre*, Paris, Editions Gallimard, 1980, p.16

⁶ Maurice Blanchot, Op. cit., p.17

⁷ Lacoue-Labarthe Philippe, Nancy J.-L., *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p.65

⁸ José Domingues de Almeida, "Barthes dans la théorisation du nouveau romanesque", Carnets [en ligne], 6I2016, mis en ligne le 31 janvier 2016, consulté le 04 novembre 2016. URL: <http://Carnets.revues.org/827>; DOI: 10.4000/carnets.827, p.1

⁹ Pierre V. Zima, Op. cit., p.35

garantir la présence du sens en combinant certains avantages immédiats avec des conséquences néfastes. Ainsi, elle offre à notre mémoire des points de repères en impliquant la domination du langage parlé (le discours) censé garantir la présence du sens. Car les principaux discours tendent à privilégier la suprématie du concept de brachylogie qui fait considérer le texte produit comme ‘une drogue’ c’est-à-dire une subjectivité. Et c’est, à partir de là que se dévoile toute la subjectivité du langage (discours) de Bandaman traduite par les termes “z’héros”; “Forces terribles” (p.122); “Jeunes terriens” (p.121); “Forces scolaires” (p.105) que le lecteur attentif sait décoder: “zéro et héros”; “Forces Nouvelles”; “Jeunes Patriotes”; “Fédération estudiantines et scolaires de Côte d’Ivoire (FESCI)” pour ne s’en tenir qu’à ces quelques éléments.

On comprend ainsi l’espace paradoxal qu’est devenue l’écriture du fait de l’entre-deux générique et qui la place à l’intersection des axes horizontal de la langue et vertical du style. A ce propos, dira Barthes dans *Le Degré zéro de l’écriture* :

langue et style sont des objets ; l’écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l’Histoire¹.

Dès lors, on remarquera que désormais, les termes brefs renvoyant à la brachylogie sont des métalangages appliqués à la description des mécanismes narratifs et aux “notions” utilisées de cette diégèse et peuvent faire, à n’en point douter, l’objet de caricatures et de critiques mettant en exergue des élucubrations et des exagérations diverses visant l’Autre qui est mis en cause.

Monsieur le Président, (...) on attendait un libérateur, un rassembleur, un bâtisseur, tu as, au contraire, été un tueur, un dictateur, un diviseur, un destructeur. Un peuple s’est offert à toi, le coeur en joie, croyant trouver en toi un protecteur, tu l’as livré aux tourments et à la tourmente, au vol et au viol, aux voleurs et aux vautours !

Sous ton règne volcanique et tumultueux, chaotique et vertigineux, le pays est devenu un vaste champ peuplé de charniers et de tombeaux, les montagnes croulent sous le poids du sang ; oiseaux et animaux, poissons et papillons sont intoxiqués par les déchets toxiques ! (*L’Etat z’héros*, p.277)

C’est en cela que dans l’entre-deux du champ littéraire défini par Bandaman, l’entre-deux langagier dans la narration des faits apparaît comme « compromis entre une liberté et un souvenir, [il] est cette liberté souvenante qui n’est liberté que dans le geste du choix². »

Du fait de l’Entre-deux de ce champ littéraire, les traces de la Nouvelle Brachylogie inscrites dans *L’État z’héros* constituent « une zone frontière où l’œuvre (l’écrivain) manifeste sa solidarité ou ses défiances à l’égard de [la fiction] et de l’Histoire, c’est-à-dire à une intersection³ » consacrant

¹ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l’écriture*, Paris, Le Seuil, 1972, p.18

² Roland Barthes, op. Cit., p.20

³ Jean-Pierre Salgas, « 1960-1990 : romans mode d’emploi, suivi de Post-scriptum 1997 », in *Roman français contemporain*, Paris, Ministère des affaires Etrangères, Sous-Direction du Livre et de l’Ecrit, 1997, p.10

du coup un nouveau territoire d'écriture qui « s'ouvre soudain aux indices d'une recherche en "dépli", synthétique¹. » Quand Bandaman note dans le péritexte, « La guerre des gaous », nul doute qu'il corrobore la pensée de Umberto Eco pour qui, « un titre doit embrouiller les idées, non les embrigader². » On se perd très souvent dans les termes brefs, mais finit par se retrouver dans le projet global, écrire un roman politique satirique sur la crise ivoirienne, roman tributaire d'un nouveau champ littéraire marqué par les concepts de l'Entre-deux et de la Nouvelle Brachylogie, roman fragmenté où se déclinent les soucis théoriques permanents d'élucider les sources de la crise : le langage, la politique, l'inconscient qui rime avec le corps et le désir.

Par ta faute, le pays est détruit ! Mais tu t'en moques ! Pas un mot de regret, pas de remords ! Au contraire, tu étais en pleins ébats, en pleine jouissance, te livrant à une cure de jouissance ! Oh ! Quelle piteuse extase ! (*L'Etat z'héros*, p.279)

Bien que la narration ne soit pas produite sur le mode strictement référentiel, mais plutôt par le truchement d'une élaboration fictionnelle, par le « fictif » identitaire, le langage est clairement perçu ainsi que son émetteur. Dans cette optique (perspective) on n'hésite plus à dire que dans cette œuvre de Maurice Bandaman, la fiction, porte alors, non plus seulement sur le contenu évoqué, mais bien plus sur le processus d'énonciation, sur sa mise en récit (...) et affecte substantiellement le contenu narré. Ce qui met en mal le sens (la logique) de la Nouvelle Brachylogie.

Ensuite la Nouvelle Brachylogie en tant que discours critique sur le contenu. Dans ce contexte, il caractérise à la fois une puissance dissimulatrice de parti pris du romancier mais aussi un métadiscours. La dissimulation cherche à renverser toutes hiérarchies établies par la forme brève qui, elle-même repose ici sur une taxinomie structurée par des oppositions comme logocentrisme/déconstruction, parole/écriture. La mise en rapport des deux concepts pourrait être lue comme «une totalité significative, dont les parties interdépendantes [de chacun] s'éclairent mutuellement dans leurs rapports dialectiques³. » C'est dans ce contexte de recherche d'une vision unitaire que la brachylogie prend un sens nettement péjoratif dans ce texte pour affirmer un mode rhétorique de lecture ou éthique de la lecture étroitement lié à une critique politique de la Démocratie, donc des pouvoirs. On pourra dire, à ce propos, que la Nouvelle Brachylogie crée l'ouverture infinie du texte «produite par des lectures partielles⁴» de la Démocratie, lectures que Zima qualifie d'incomplètes ne tenant pas compte de l'interaction globale des structures politiques en place. La brachylogie exclut ici la justesse pour devenir une critique au second degré, un discours non plus figuratif. Cette orientation conduit la brachylogie vers une hétérogénéité du texte, mais logiquement incompatible. Dans le processus de décryptage de ce roman, nous dit Zima, «le lecteur critique devient auteur et imagine l'auteur dans son rôle de

¹ José Domingues de Almeida, loc. cit. , p.5

² Umberto Eco, *Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985, p.11

³ Pierre V. Zima, Op. cit., p.54

⁴ Greimas A. J., Courtés J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p.207

lecteur¹.» Le texte finit par devenir une 'trahison créatrice' et les deux concepts souffrent d'un manque de réflexion dialogique et socio-politique du fait du radicalisme verbal des concepts qui montrent, à quel point, ils sont enchevêtrés dans l'élucidation du contenu de vérité du roman. La diégèse montre que la société civile est l'ultime expression de l'inclination éthique et rationnelle innée de l'esprit humain. La vie quotidienne montre une «constellation délirante²» qui sape les relations normales de ses sujets. La Démocratie devient le lieu où s'enchevêtrent des intérêts particuliers et la Nouvelle Brachylogie moins une forme codifiée de communication qu'un instrument affectif de participation au clivage social. Pour chaque camp ou groupement politique, l'Autre est vu avec le mauvais œil. Il en résulte une représentation spécifique de la subversion du jeu politique mettant en mal la Démocratie. Ainsi, dira le personnage Président,

Si ceux à qui la guerre ne profite pas ne peuvent s'organiser pour y mettre fin, je ne sais pas ce que je peux faire. (...)

Or nous sommes les plus forts : les rebelles et moi. Nous sommes des héros, des héros dans un Etat zéro, sans opposition, sans contestation, un Etat en guerre, mais un Etat tranquille. Donc, nous sommes là. C'est une question de dialectique de la force. D'ailleurs, pour faire durer le plaisir, je vais engager avec eux un dialogue direct, nous allons partager le pouvoir, les ressources et les femmes. (*L'Etat z'héros*, p.269-270)

La violation des règles démocratiques permet, au niveau du discours brachylogique, une division des objets, des usages, des sens, des espaces et des propriétés. Le caractère marquant du discours brachylogique est sa participation à la construction idéologique de l'altérité. Malgré le jeu politique, le discours brachylogique produit une «réalité sociale qui est à la fois 'autre' tout en restant totalement connaissable et visible³.» La Nouvelle Brachylogie, en intervenant dans notre moment contemporain conteste, malheureusement dans ce texte, les singularités de différence et représente «le dispositif [qui] est d'une nature essentiellement stratégique, ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de forces, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser⁴.» La Nouvelle Brachylogie est donc, ici, inscrite dans un jeu de pouvoir, dans un rapport de forces.

Conclusion

Ce roman, *L'État z'héros ou la guerre des gaous* de Maurice Bandaman se présente comme un texte hybride, à la fois roman et conte et s'inscrit dans un nouveau territoire. Avec celui-ci, l'écrivain ivoirien n'a voulu que « participe[r] à la vision du monde propre à son époque, et (...) n'échappe pas à tout un ensemble d'influences qui s'exercent sur lui. »⁵ L'originalité de sa création romanesque offre la possibilité de lecture des deux concepts que sont l'Entre-deux et le Nouvelle Brachylogie. En décryptant ce texte sous cet angle, on ne peut que garder en esprit que ces

¹ Pierre V. Zima, Op. cit., p.87

² Ibid., p.90

³ Pierre V. Zima, Op. cit., p.128

⁴ « Le jeu de Michel Foucault », in Michel Foucault, *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. « quarto », 2001, p.300

⁵ Chevrier Jacques, « Le roman africain dans tous ses états », in *Notre Librairie*, n° 87, janvier-mars 1985, p.44

deux concepts, dans leur déploiement textuel restituent bien, à la fois, l'Entre-deux générique du texte et l'Entre-deux politique par le biais de l'entre deux langagier brachylogique.

Moussa COULIBALY
Université Félix Houphouët-Boigny
Abidjan-Cocody, Côte d'Ivoire

Bibliographie

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1972

BHABHA Homi K., *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Editions Payot et Rivages, 2007

BLANCHOT Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Editions Gallimard, 1980

BOULLY Fabien, Fabien Bouilly, "Au coeur de l'"entre deux personnes": l'entre-deux comme coupure-lien", these.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2004.bouilly_f&part, consulté le 23/04/2018

DERRIDA Jacques, *Positions*, Paris, Minuit, 1972

DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967

DOMINGUES De ALMEIDA José, "Barthes dans la théorisation du renouveau romanesque", *Carnets* [en ligne], 6I2016, mis en ligne le 31 janvier 2016, consulté le 04 novembre 2016. URL: <http://Carnets.revues.org/827>; DOI: 10.4000/carnets.827

ECO Umberto, *Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985

FOUCAULT Michel « Le jeu de Michel Foucault », in *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. « quarto », 2001

GREIMAS A. J., COURTES J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979

HEIDEGGER Martin, « Bâtir, habiter, penser », in *Essais et conférences*, trad. Jean Beaufret, Paris, Gallimard, 1958

JULIEN François, L'écart et l'entre. Ou comment penser l'altérité. FMSH-WP-2012-03.2012. <halshs-00677232>

LACOUÉ-LABARTHE Philippe, NANCY J.-L., *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978

N'DA Pierre, «Le roman africain moderne : Pratiques discursives et stratégies d'une écriture novatrice. L'exemple de Maurice Bandaman » in *Ethiopiennes n°77. Littérature, Philosophie et art*, 2è semestre 2006, article publié sur <http://ethiopiennes.refer.sn>

SALGAS Jean-Pierre, « 1960-1990 : romans mode d'emploi, suivi de Post-scriptum 1997 », in *Roman français contemporain*, Paris, Ministère des affaires Etrangères, Sous-Direction du Livre et de l'Écrit, 1997

SIBONY Daniel, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1991

ZIMA Pierre V., *La déconstruction, une critique*, Paris, L'Harmattan, 2007.

**Coordination Internationale des Recherches et Etudes
Brachylogiques (CIREB)**

Dictionnaire de la Nouvelle Brachylogie
Mail du Dictionnaire (DNB) : brachydico1cireb@gmail.com

Candidature

Je soussigné :

Nom de famille :

Prénom :

Pays :

Fonction :

Etablissement :

Adresse professionnelle :

Adresse personnelle précise

Tel :

Adresse mail :

demande à candidater pour l'équipe de rédaction du *Dictionnaire de la Nouvelle Brachylogie*, un projet initié par la Coordination Internationale des Recherches et Etudes Brachylogiques (CIREB-Paris), et m'engage, en cas d'acceptation de ma candidature, à respecter la charte éthique et les consignes académiques et éditoriales, relatives au fonctionnement de l'équipe pour la bonne réalisation du projet.

Fait à _____ le _____

Signature _____

L'entre-deux ou l'inclusion du tiers dans la transidentité

Résumé : En fondant la philosophie sur l'exclusion des poètes et des femmes, c'est le tiers que Platon exclut de la pensée rationnelle basée également sur les principes d'identité et de non contradiction. Certes, si la pensée dualisante a permis l'essor des sciences et de la philosophie, a-t-elle cependant respecté la diversité du vivant ? C'est malheureusement avec difficulté que l'entre-deux cherche sa place au sein du règne de l'identité. Qu'en va-t-il de la schize des genres à l'heure de la transidentité où l'entre-deux se réclame par des hommes et des femmes, où la fluidité est requise au-delà de la distinction des sexes ? Qu'advient-il quand la norme dualisante est questionnée et que les minorités prennent la parole pour revendiquer reconnaissance et respect de leur diversité ?

Mots-clés : Platon, exclusion, (trans-) identité, entre-deux, (trans-) genre, minorité, respect, diversité.

Title: In-between or Inclusion of the Third Party in Transidentity

Abstract: While developing his theory on the exclusion of poets (and women), Plato excluded a third party from rational thought basing his choice both on the principles of identity and non-contradiction. It was this dualistic way of thinking that was to structure the European way of being, and it is in this context that the third sex strives to find a place in the system of identity. The binary regime has actually naturalized the difference between men and women, and, in so doing, has ensured male domination. But what happens when trans fluidifies gender? Here we examine the revendications of a postmodern transfeminism in literature that seeks to put an end to the sexual dichotomy by introducing the third gender onto the scene.

Keywords: In-between, excluded third party, binarism, transfeminism, postmodern literature, Philippe Djian, Emmanuelle Bayamack-Tam.

1 – Introduction

L'entre-deux présuppose un espace intermédiaire entre deux éléments. Cette notion d'entre-deux vient s'immiscer dans une civilisation qui a érigé le dualisme en une vision du monde qui, jusqu'il y a peu, se prétendait immuable et universelle. À l'origine de cette pensée, l'avènement du rationalisme de Platon, basé sur les principes d'identité, de non contradiction et de tiers-exclu. L'identité s'est ainsi construite face à l'altérité. Et entre elles, aucune place n'a été accordée au tiers. C'est ainsi qu'un esprit dichotomique et sans nuance hantera l'Occident et le monde arabe, tous deux tributaires de cette rationalité. À partir de celle-ci, les éléments se distingueront et s'opposeront sur un mode binaire, conceptuel, dans l'abstraction, la généralisation l'emportant sur le particulier, l'étrangeté, l'hybridité, toutes manifestations d'un tiers qui devait se rendre invisible dans l'histoire. Certes, cette pensée a permis l'essor des

sciences et de la philosophie, mais au détriment de l'imagination –la folle du logis- et des mythes, Platon ayant eu soin d'exclure poètes et femmes de la gestion de la cité. Car aux distinctions fondatrices de la rationalité, s'ajoute une dévalorisation d'un des éléments au profit de la suprématie de l'autre, c'est ainsi que le masculin l'emportera sur le féminin -jusque dans la langue- et la raison sur l'imagination qui avait été jusque-là l'éducatrice de l'humanité.

Certes le retour de l'entre-deux avait déjà été souhaité par le Romantisme allemand, en particulier dans le texte fondateur du « plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand¹ », véritable tentative de réunification de ce qui fut séparé pendant des siècles, d'une proposition de rencontre et de croisement des éléments qui étaient longtemps apparu comme inconciliables :

[...] la mythologie doit devenir philosophie pour rendre le peuple raisonnable, et la philosophie doit devenir mythologie afin de rendre les philosophes sensibles. Alors règnera parmi nous l'unité éternelle².

Le manifeste a bien entendu une visée politique : « Il s'agit d'en finir avec la partition et la division, la séparation constitutive de l'histoire³ ». Si la philosophie contemporaine a questionné son exercice à l'aune de l'exclusion des poètes et a souhaité le retour de la poésie pensante au sein sa pratique⁴, le questionnement sur la pertinence de la division des êtres humains en hommes et femmes, en genres masculins et féminins n'en est encore qu'à ses balbutiements. Quand arrivera-t-on à arracher la société à la dichotomie, « arc-boutée sur la dualité des genres⁵ ? » Quand adhèrera-t-on de façon massive à la déclaration de Malte du 1er décembre 2013 des intersexes concernant la suppression de la spécificité sexuelle comme critère pertinent sur la carte d'identité. Dans une République, il ne devrait pas l'être⁶, car cette notification est discriminante et arbitraire, tout comme le serait l'indication de la couleur de la peau. Elle divise les êtres humains en deux catégories qui s'opposent -- ce qui a provoqué depuis le XIX^e siècle la guerre des sexes, à la suite de l'émancipation des femmes -- ; l'histoire a en effet dualisé les êtres humains -- à partir de la distinction infime, brachylogique, des appendices génitaux -- alors qu'une infinie diversité nous habite, ce que confirme la science comme le synthétise Thierry Hoquet dans son ouvrage *Des sexes innombrables. Le genre à l'épreuve de la biologie*⁷. La distinction genrée a naturalisé une dualité

¹Ce programme-manifeste, rédigé en 1796 par Hegel, Hölderlin et Schelling est repris par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, pp. 53-54.

²*Ibidem*

³*Idem*, p.20.

⁴Jacques Rancière et al. *La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse ?* Paris, Albin Michel, 1992.

⁵Thierry Hoquet, *Des sexes innombrables. Le genre à l'épreuve de la biologie*, Paris, Seuil, 2016, p.211.

⁶« Il ne s'agit pas de créer un monde d'anges, où chacun devrait cacher son sexe. Il s'agit de construire la société, comme si le sexe des individus ne jouait aucun rôle. C'est-à-dire comme si le sexe des individus était inconnu ou importait peu », Thierry Hoquet, *op.cit.*, p.213.

⁷Thierry Hoquet, *op.cit.*

organique : la culture occidentale a elle-même créé la dichotomie mâle-femelle, homme-femme, masculin-féminin au détriment des multiples manifestations des tiers.

C'est malheureusement avec difficulté que l'entre-deux cherche sa place au sein du règne de l'identité. Qu'en va-t-il de la schize des genres à l'heure de la transidentité où l'entre-deux se réclame par des hommes et des femmes, où la fluidité est requise au-delà de la distinction des sexes ? Qu'advient-il quand la norme dualisante est questionnée et que les minorités prennent la parole pour revendiquer reconnaissance et respect de la diversité du vivant ?

2 – Un transfémisme post-moderne

Dans la foulée du changement de cap postmoderne, le transfémisme redistribue la donne, sous la forme de déclarations telles que celle de Paul B. Preciado :

Les gourous de gauche de la vieille Europe coloniale s'obstinent à vouloir expliquer aux activistes des mouvements Occupy, du 15m, aux transfémistes du mouvementtullido-trans-puto-marico-bollero-intersex et postporn que nous ne pouvons faire la révolution parce que nous n'avons pas d'idéologie. Ils disent « une idéologie » comme ma mère disait « un mari ». On n'a pas besoin d'idéologie ni de mari. Nous, les transfémistes, nous n'avons pas besoin de mari parce que nous ne sommes pas des femmes. Nous n'avons pas besoin d'idéologie non plus parce que nous ne sommes pas une nation. Ni communisme, ni libéralisme. Ni la ritournelle catholico-musulmano-juive. Nous parlons une autre langue. Eux, ils disent représentation. Nous, nous disons expérimentation. Ils disent identité. Nous disons multitude. Ils disent langue nationale. Nous disons traduction multicode. Ils disent domestiquer la périphérie. Nous disons métisser le centre¹.

Il s'agit bien d'investir l'entre, de brouiller les pistes tracées par la modernité, en sapant les discours reçus par une mise à bas des idéologies-de gauche comme de droite-, des repères traditionnels religieux –envoyés au diable- ou des comportements attendus en société, comme celui du mariage. Paul B. Preciado se situe hors genre : les transfémistes ne sont en effet pas des femmes ! C'est bien l'esprit dualiste que le philosophe critique pour avancer une autre vision du monde, car les systèmes identitaires implantés dans les mentalités sont à l'origine de la violence contre le vivant :

Ils disent homme/femme, blanc/noir, humain/animal, homosexuel/hétérosexuel, valide/invalide, sain/malade, fou/normal, juif/musulman, Israël/Palestine. Nous disons tu vois bien que ton appareil

¹ “Los gurus de izquierda de la vieja Europa colonial seobstinan en querer explicar a los activistas de los movimientosOccupy, del 15m, a las transfeministas del movimientotullido-trans-puto-marico-bollero-intersex y postporn que nopodemos hacer la revolucion porque no tenemos una ideologia.Dicen «una ideologia» como mi madre decia«un marido». No necesitamos ni ideologia ni marido. Los transfeministasno necesitamos un marido porque no somos mujeres.Tampoco necesitamos ideologia porque no somos un pueblo.Ni comunismo ni liberalismo. Ni la cantinela catolico-musulmano-judia. Nosotros hablamos otras lenguas. Ellos dicen representación. Nosotros decimos experimentación.Dicen identidad. Decimos multitud. Dicen languanacional. Decimos traduccionmulticodigo. Dicen domesticar la periferia. Decimos *mestizar* el centro”, Paul B. Preciado, “Decimos revolución”, *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*, Tafalla, Txalaparta, 2013, p.10.

de production de vérité ne fonctionne pas... Combien de Galilée nous faudra-t-il cette fois pour apprendre à mettre un nouveau nom aux choses¹.

Le transféminisme reprend la lutte des femmes des années 1970 dans leur aspect collectiviste, insurrectionnel et de réflexion dans un esprit de « work in progress » après une période de latence où l'individualisme, les divisions mais aussi les acquis sociaux semblaient avoir dilué le mouvement au cours des années 1990². L'idée cependant que l'oppression de genre n'avait pas touché que les femmes mais d'autres collectifs, d'autres minorités³ a engagé les différents fronts à se fédérer pour reprendre le cours d'une réflexion et d'un combat en vue d'un changement des mentalités pour l'intégration des différentes manifestations du tiers, et de son inclusion en lieu et place de son exclusion. C'est ce que porte clairement le *Manifeste pour l'insurrection transféministe* rédigé lors des Journées féministes de Grenade en 2010 qui élargit la notion de féminin : « Ça ne nous suffit plus de n'être *que* des femmes. Le sujet politique du féminisme, le sujet "femme" est trop étriqué pour nous. Il est en soi exclu et laisse de côté les gouines, les trans, les putes, les voilées, celles qui gagnent peu et qui ne vont pas à la fac, celles qui crient, les sans-papiers, les pédés⁴... » D'où la conscience que les catégories établies depuis plus de deux millénaires des systèmes d'opposition ne répondent pas à la réalité éprouvée par les individus et l'appel à pulvériser les classifications établies :

Dynamitons le binôme genre et sexe comme pratique politique. Suivons le chemin que nous avons commencé : "On ne naît pas femme, on le devient", continuons à démasquer les structures de pouvoir, la division et la hiérarchisation. Si on ne nous enseigne pas que la division homme/femme est une production culturelle, tout comme la structure hiérarchique qui nous opprime, nous renforcerons la structure qui nous tyrannise : les frontières homme/femme. Chaque personne produit du genre, produit de la liberté. Argumentons par une infinité de genres⁵...

¹«Dicen hombre/mujer, blanco/negro, humano/animal, homosexual/heterosexual, válido/inválido, sano/enfermo, loco/cuerdo, judío/musulmán, Israel/Palestina. Decimos ya ves que tu aparato de producción de verdad no funciona... ¿Cuántas Galileas nos harán falta esta vez para aprender a ponerle un nombre nuevo a las cosas?» Paul B. Preciado, *Idem*, p.11.

²«Dans le contexte espagnol, les années 1990 ont été difficiles pour les féministes autonomes. Après des décennies de mobilisation (divorce, contraception, avortement, etc.), les politiques de l'égalité commencent à s'instituer créant une sorte d'illusion d'égalité. Beaucoup d'effectifs féministes ont été absorbés par la politique institutionnelle des ONG ou des partis. », Miriam Solá, « Le transféminisme et ses transgressions. Introduction au Manifeste pour une insurrection transféministe », traduit de l'espagnol par Eva Rodríguez et Karine Espineira, *Comment s'en sortir ?*, n°2, automne 2015, p.4.

³«Depuis la fin des années 1980, nous reconnaissons également l'existence d'un mouvement travesti organisé. Un activisme transsexuel, empli de divergences, lié au mouvement gay comme à la défense des droits des travailleuses du sexe, entame un dialogue intense avec le mouvement féministe, autour de thèmes comme la naturalisation du genre, le prostitution ou les droits des trans à partir du milieu des années 1990. » Miriam Solá, *Ibidem*.

⁴*Manifiesto para la insurrecciontransfeminista*, sur de nombreux sites en ligne : <http://paroledequeer.blogspot.com.es/2012/03/manifiesto-para-la-insurreccion.html>
Traduit dans l'article de Miriam Solá, *Idem*, p.6.

⁵«Dinamitemos el binomio género y sexo como práctica política. Sigamos el camino que empezamos, "no se nace mujer, se llega a serlo", continuemos desenmascarando las

Le transfémisme traverse les genres féminin et masculin, indépendamment de l'appendice génital, insignifiant au regard de la liberté de l'individu de se construire, de se choisir en dehors des clichés imposés par la société. C'est bien la phrase de Simone de Beauvoir en accord avec l'existentialisme de Sartre qui a déclenché cette prise de conscience au XX^e siècle : la féminité est un produit culturel ; de fait, les critères la définissant diffèrent selon les cultures. D'où l'impulsion donnée de traverser les genres au gré des impératifs intérieurs ou du bon plaisir et non des normes imposées ; pour une transition engagée vers le transgenre, pour une transidentité trans-frontalière, en une proclamation d'ampleur internationale, à l'instar des aspirations avant-gardistes : « Le féminisme sera trans-frontalier, transformateur transgenre ou ne sera pas. Le féminisme sera TransFémisme ou ne sera pas¹. »

3 -- Des transfictions postmodernes : *Rai-de-coeur* (1996) d'Emmanuelle Bayamak-Tam et *Chéri-Chéri* de Philippe Djian (2014)

L'entre-deux ou l'inclusion du tiers est un sujet de prédilection pour les romanciers de la postmodernité. Car les personnages cross-dressers, travestis ou transsexuels mettent en branle l'édifice des structures sociales basée sur la distinction des sexes et des genres. Leur transgression met en évidence la violence exercée par les échafaudages hétéronormés. Mettre en doute la pertinence des identités genrées, c'est affronter encore aujourd'hui le mépris, depuis la cellule familiale jusqu'à l'horizon social, et s'exposer au danger de réactions violentes possibles, ce que les romans mettent en évidence.

• L'entre-deux des titres des romans

Chéri-Chéri de Philippe Djian et *Rai-de-coeur* d'Emmanuelle Bayamak-Tam inscrivent dans leur intitulé la dualité qui les habite. Car à contre-courant de la division des catégories identitaires, les romans de l'entre-deux incorporent dans leur personnage les éléments opposés par la culture. *Chéri-Chéri*, est la tendre appellation par sa femme, Hannah, d'un romancier le jour : Denis, qui pratique le cross-dressing dans un cabaret la nuit, sous son prénom féminin : Denise. L'accent est mis dès le départ sur l'aisance à se situer dans cet entre-deux par le personnage-narrateur dont l'identité double n'atténue en aucune manière ses performances dans l'un ou l'autre genre, avec le relativisme et la distance toute flegmatique du ton postmoderne :

Le jour, on m'appelait Denis. J'étais un écrivain qui connaissait un certain succès et qui avait la dent dure, comme critique. Certains soirs, on m'appelait Denise. Bon, je dansais dans un cabaret.

Autre mise au point immédiate : Denis/Denise est hétérosexuel, les identifications de genre n'ayant rien à voir avec l'orientation sexuelle. Par

estructuras de poder, la división y jerarquización. Si no aprendemos que la diferencia hombre mujer, es una producción cultural, al igual que lo es la estructura jerárquica que nos oprime, reforzaremos la estructura que nos tiraniza: las fronteras hombre/mujer. Todas las personas producimos género, produzcamos libertad. Argumentemos con infinitos géneros..."[c'est nous qui traduisons], *Manifiesto para la insurrección transfeminista, op.cit.*

¹ Miriam Solá, *Idem*, p.7.

ailleurs, le rai-de-coeur est une frise dont le dessin à base de fer de lance forme des coeurs. Cette décoration fond symboliquement les attributs traditionnellement masculin et féminin –le combat et l’amour- en un motif qui les concilie.

• L’entre-deux comme lieu de la totalité

D’entrée de jeu, l’entre-deux genres est abordé comme le lieu même du vivant, de l’équilibre intérieur, de la solution trouvée à un malaise existentiel, celui de se voir forcé à mimer un genre dans lequel la personne ne se reconnaît pas. Oser simplement porter les vêtements de l’autre catégorie, celle dont on nous a séparés irrémédiablement et sans compromis possible, est un tremplin à partir duquel émotions, sentiments et éclatante énergie de la personnalité trouvent leur plein épanouissement. L’accès au plein, à la totalité se dégage en enfilant une robe, un corsage, en une sensation, un plaisir proche de l’extase pour Denise :

□ Et ce que je ressens à cet instant précis, au moment où ma voix s’échappe de ma gorge, ce bref instant de plénitude, cette seconde de ravissement qui me saisit chaque fois que je bascule dans mon personnage¹.

□ Me produire sur scène presque chaque soir, apparaître en femme, être changé en femme, porter une combinaison de soie, une culotte de satin, une perruque, des bas, un soutien-gorge, me maquiller, porter des talons hauts, etc., entendez-moi bien me procure un trouble plaisir, un plaisir profond, irremplaçable².

Même si Denise n’est pas transsexuelle, ne souhaite pas de réassignation sexuelle, elle éprouve avec bonheur cet « éphémère basculement du genre » au cours duquel, elle se sent « légère, en aucune façon *léger* – ce qui est profondément troublant³ » dans le libre jeu de soi aux abords des frontières genrées. Ce même ravissement saisit Daniel, en une « contemplation bienheureuse » de lui-même dans la psyché de son amie Siri ; lui qui de son corps avait « tout détesté en vrac » reste ébahi devant cette révélation lumineuse, suivie d’un « cri joyeux » et d’une envolée :

Tandis que je fais glisser la robe sur mes épaules osseuses, mes flancs creux, mes genoux grisâtres, tandis que je l’ajuste en tirant çà et là, l’onde de choc me secoue tout entier. [...] Je *suis* la lumière : celle qui encense les dunes à cette heure crépusculaire⁴.

• L’entre-deux comme lieu de l’interdit

Le contrecoup de cette révélation de la totalité ne se fait pas attendre, sous la forme d’un brutal retour à la réalité de l’intransigeance hétéronormée et de son abolu despotisme en matière d’une division des genres superposée à la division des sexes. La double nature de Chéri-Chéri à peine annoncée, le lecteur apprend qu’on l’avait « sérieusement tabassé⁵ » : « Christian, Christian..., soupirai-je, dès que tu portes une robe ici-bas, ta vie est en danger. Même ici. Même en plein centre-ville⁶ ». Et

¹Philippe Djian, *Chéri-Chéri*, Paris, Gallimard, 2014, p.51.

²*Idem*, p.60.

³*Idem*, p.130.

⁴Emmanuelle Bayamack-Tam, *Rai-de-coeur*, Paris, P.O.L., 1996, pp.28-29.

⁵Philippe Djian, *Idem*, p.9.

⁶*Idem*, p.25.

même si son éditeur prend ses nuits de travesti à la rigolade, il lui dit tout de même à l'heure de la photo pour la sortie de son nouveau livre : « Ne viens pas en femme. [...] C'est tout ce que je te demande¹ ». Sans doute est-ce dégradant pour le sexe dominant de s'abaisser à ce point, au point de se sentir femme. Daniel ou Nello dans *Rai-de-coeur* en prend pour son grade de la main de son propre père qui le renie pour sa supposée orientation sexuelle :

Mon père a les yeux exorbités. Il est blême. Son premier coup de poing me dévisse la tête, le second m'écrase les lèvres contre les dents. Je crachote, espérant prévenir le troisième et manquant m'étouffer avec le sang qui me coule dans l'arrière-gorge [...]

Mon père me dévisage haineusement :

-Tu n'es plus mon fils, Daniel. Tu n'es qu'un petit pédé.²

Cette déclaration annule l'existence de Daniel au point qu'enceinte vingt ans après lui, sa mère, complice muette de la violence patriarcale, attribuera au nouvel enfant le même nom que l'aîné :

-On a pensé à « Daniel »

Je la dévisage avec stupéfaction.

-Mais je m'appelle *Daniel* ! Vous avez déjà un fils qui s'appelle *Daniel*³ !

Cette superposition des noms liquide l'existence du traître indésirable et vise à le rendre invisible, tout comme le système identitaire renie le métissage, la possibilité de l'entre-deux et l'évacue aux oubliettes. Le fils cadet s'appellera Daniel car l'aîné est un Daniel raté, n'est pas un vrai Daniel, un Daniel « normal ». C'est ainsi que le tiers est un catalyseur de la violence identitaire ; par sa seule présence, se dévoile la brutalité inhérente à l'élément dominant dans la paire des opposés, l'élément dominé – ici, la mère – étant voué à la lâcheté consentante et au silence⁴. L'écart inopiné hors des catégories établies dévoile une brutalité inouïe, celle-là même des institutions qui canalisent les individus vers des destins genrés en fonction de leurs appendices génitaux. Or, Daniel a conscience que le second fils répétera sans doute le même destin, tout simplement parce que chaque individu échappe aux catégories préétablies pour peu qu'il s'aventure à la compréhension de ses besoins et à la connaissance de soi, un soi complexe, étrange, celui qui a mené Gérard de Nerval à affirmer : « Je suis l'autre » ou Arthur Rimbaud à dire : « Je est un autre ». C'est ainsi que Daniel suppose concernant son frère que :

[...] ce Daniel numéro deux qui viendrait faire oublier que j'ai existé moi aussi ici même et dont je sais bien que, loin de m'annuler, il me dupliquera, sera aussi petit, aussi maigre, aussi hâve que moi ; s'arrangera pour s'amouracher d'un autre Kéziyah et pour se rendre aussi ridicule et malheureux que je le suis⁵.

¹*Idem*, p.32.

²Emmanuelle Bayamack-Tam, *Rai-de-coeur*, *op.cit.*, pp.31-32.

³*Idem*, p.97.

⁴ « -Et toi qu'est-ce que tu en penses? Elle se ferme. –Rien. Je te l'ai dit : je ne veux même pas en parler », *Idem*, p.35.

⁵*Idem*, p.101.

Conclusion

La pensée rationnelle basée sur les systèmes d'identité, de non contradiction et de tiers exclu a forgé une civilisation *phallogocentrique*, dénoncée par Jacques Derrida comme phallogocentrique, dont le logos divisionnaire a mené à la mutilation du vivant. On sait, depuis l'entreprise de déconstruction du philosophe, que le social a induit le biologique, que le culturel a construit le naturel et non l'inverse. La réelle diversité du naturel et du biologique étant tenue pour négligeable. Il nous faut donc, dans un renversement de perspective copernicienne, en venir à tenir ce qui a prévalu dans cette civilisation –à savoir le phallus- pour un appendice négligeable, un rien, un reste ténu –brachylogique-, à dépasser vers ces infinies variations de l'être que chacun découvre en soi, ni homme ni femme, simplement être à déployer dans l'infini de ses possibles.

La réintroduction du tiers au sein de la pensée divisionnaire nous ramène, à travers les romans abordés, à la richesse du mythe, à ce point à la fois de l'unité et de la diversité du vivant, au lieu même du symbole, incarné pour l'humain dans l'androgynie, comme origine de soi, d'un désir et d'une mystique de l'accomplissement de soi dans la totalité.

Martine Renouprez
Universidad de Cádiz- Espagne

Bibliographie

- Bayamack-Tam, Emmanuelle, *Rai-de-coeur*, Paris, P.O.L., 1996.
- Djian, Philippe, *Chéri-Chéri*, Paris, Gallimard, 2014.
- Hoquet, Thierry, *Des sexes innombrables. Le genre à l'épreuve de la biologie*, Paris, Seuil, 2016.
- Lacoue-Labarthe, Philippe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.
- Manifiesto para la insurreccion transfeminista* : <http://paroledequeer.blogspot.com.es/2012/03/manifiesto-para-la-insurreccion.html>
- Preciado, Paul B., "Decimos revolución", *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*, Tafalla, Txalaparta, 2013.
- Rancière, Jacques et al. *La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse ?* Paris, Albin Michel, 1992.
- Solá, Miriam, « Le transféminisme et ses transgressions. Introduction au Manifeste pour une insurrection transféministe », traduit de l'espagnol par Eva Rodriguez et Karine Espineira, *Comment s'en sortir ?*, n°2, automne 2015.

Entre voir et toucher. La peinture et l'entre-deux corps

Résumé : La métaphysique platonicienne avait laissé en héritage au discours sur l'art la cause de sa fréquente inadéquation et pas la moindre de ses apories : émanciper le plaisir esthétique et l'acte créatif de ses bases sensuelles et corporelles. Davantage : faire du sujet parlant et pensant, du « parlêtre », un sujet sans corps, idéalement sommé de l'être en dépit de cette irréductible zone de trouble qu'est l'entre-deux corps et dont aucun « parlêtre » ne peut pourtant s'abstraire.

La peinture, et de manière obvie la représentation si fréquente du corps de la femme nue, de la chair désirante et désirée, joue de et contre ce réquisit. Parce qu'elle n'advient que par l'épreuve d'une mise en équation de la vue, sens « intellectuel », et du toucher, sens « corporel », du regard et de la touche, en la peinture s'offre l'occasion d'une prise de conscience critique du refoulement et d'oblitération par lesquels l'esthétique, en tant qu'elle est aussi une rhétorique, justifie son hégémonie.

Mots-clés : Peinture, voir, toucher, corps, entre-deux, rhétorique, « parlêtre ».

Title: Betweenseeing and touching: painting and the in-between body

Summary: Platonic metaphysics had bequeathed to the discourse on art the cause of its frequent inadequacy and, last but not least, of its aporia: to emancipate the aesthetic pleasure and the creative act from its sensual and corporeal bases. Not only: to make the subject speaking and thinking, the “parlêtre”, a subject ideally summoned to be without a body in spite of this irreducible zone of trouble that is between two bodies and of which no “parlêtre” can yet be abstracted.

The painting, and the frequent representation of the body of the naked woman, of the desired and desired flesh, plays with and against this requisite. Painting goes through the test of a sight-equation, being sight an “intellectual” sense, and touch, a “body” sense, a sense of touch. For this reason, painting offers the possibility of exploring a critical awareness of the repression and obliteration by which aesthetics, in so far as it is also rhetoric, justifies its hegemony.

Keywords: Aesthetic, hierarchy of senses, comprehension and perception, desire, Neoplatonism, Eros, rhetoric, touch, touching, view, desire, language.

Dès la fin du XVe siècle, sous l'impulsion du florentin Marsile Ficin et dans le cercle d'influence de plus en plus large de son académie, les spéculations du néoplatonisme conçu originellement comme pensée métaphysique, exercèrent un puissant attrait sur les milieux cultivés mêlant artistes et lettrés. Elles contribuèrent à nourrir et fertiliser la réflexion esthétique naissante. De fait, le discours théorique sur l'art, au moment où il s'institue, inscrit en son principe la distinction hiérarchisée des sens diffusée par ce courant de pensée : la promotion des sens les plus immatériels et par là-même, en vertu des catégorisations de ce système, les

plus intellectuels, à savoir la vue et l'ouïe, et le rejet infamant du toucher au rang le plus inférieur, son assimilation au registre de la bestialité.

Le néoplatonisme reconnaît en Eros le principe et le ressort du processus créatif et de la relation esthétique. Éros certes, mais pas n'importe lequel, un Éros qui suscite en la plus haute faculté de l'âme le désir de contempler la splendeur de la beauté divine. Et qui peut précisément susciter un tel désir parce qu'il est fils de la Vénus céleste, née sans mère et de ce fait immatérielle. Dans cette exaltation d'un Éros sublimé, on reconnaît bien évidemment la leçon philosophique de Platon amplement reprise par la tradition chrétienne sous l'autorité de laquelle les pratiques et les usages de l'image peinte se sont développés en Europe.

La philosophie n'est pas seule en cause dans l'élaboration du discours sur l'art mais aussi la rhétorique antique, qui revendiqua d'ailleurs sa dignité en se plaçant sous la tutelle des catégories philosophiques. La théorie classique de l'éloquence n'eut de cesse de se distinguer de l'éloquence captieuse des sophistes que Platon avait tant de fois condamnée. Et pour la critiquer l'associa à une féminité dérégulée, débauchée et vulgaire, aux charmes coupables de la courtisane et de la prostituée, mais plus généralement au féminin en tant que ce genre est « par nature » lié et soumis à la matière et aux sens corporels, et par là-même dénué d'esprit.

J'ai évoqué jusque-là le discours sur l'art. Qui, en son moment fondateur, démontra sa méfiance voire son hostilité à l'égard de la perception sensible, frappant de négativité ce à partir de quoi, encore longtemps après la Renaissance, l'esthétique prétendrait précisément élaborer un discours positif de connaissance. J'ai évoqué le discours sur l'art. Qui est à distinguer de l'art, de l'art en tant qu'expérience, en tant qu'évènement mondain, de l'art en tant que phénomène.

Toutefois, m'exprimant ainsi, ne me laissés-je pas prendre au piège de la dichotomie ? Et perdre de vue l'entre-deux, tout au moins son hypothèse, auquel, avec vous, aujourd'hui, je me propose de réfléchir ? Dressant l'un contre l'autre, j'opère à mon tour une distinction à l'instar des philosophies idéalistes ; et, paraissant dénoncer celles-ci, je m'y soumetts et réitère l'opposition entre, d'une part, l'éloquence d'une claire conscience, maîtresse d'elle-même, extériorisée et donc volontiers hégémonique et, d'autre part, l'œuvre d'art, le tableau, la sculpture, comme naïveté sensorielle et perceptive, comme donation mutique et forcément apophatique puisqu'en ce tableau, en cette sculpture, on a peint, on a sculpté plutôt que d'énoncer.

Adoptant une telle visée, je ne fais que substituer au discours réflexif sur l'art, à la recherche du sens et de la vérité, le silence de la forme, sa présence pure, presque de bête. Ne resterait plus alors qu'à se taire. Si dire le sens, c'est trahir le silence de la forme, l'objectivité de la chose perçue et l'intériorité existentielle du sujet percevant. Ou, de manière plus définitive, ne resterait plus alors qu'à ne pas peindre ni sculpter ni non plus photographier ou filmer. Si, le fond, le principe et la fin, c'est le sens, l'idée, le concept, à quoi bon s'encombrer de la forme ? À quoi bon lui « faire dire » quelque chose dont on n'est pas sûr qu'elle le « dise », à quoi bon démontrer ce qu'elle montre ? Quoi dire, si ce n'est qu'elle se montre ? Pourquoi ne pas laisser retomber chacun de leur côté la forme et le sens, l'illusion et la vérité, le corps sensible et l'intellect rationnel, l'immanence

et la transcendance, le matériel et l'immatériel ? Choisir son camp ? Quitte à en changer le temps venu ?

Inversement, à pointer ainsi les paradoxes et les apories du discours esthétique d'ascendance nettement platonicienne, n'en viendrais-je pas à mésestimer l'intention de la pensée réflexive ? Sa recherche d'une vérité partageable, exprimable, d'une possible communauté de connaissance. Si j'ai mis en exergue comment ce discours, au nom d'une universalité transcendante, laisse pour compte, disqualifie la perception subjective de l'œuvre, le champ de l'expérience polymorphe échappant à la pensée rationaliste et finalement échoue à « me » dire, moi-même comme un autre, en tant que sujet sensible et incarné, en tant que sujet de ma perception sensible, dois-je pour autant renoncer à l'hypothèse d'une intelligibilité ? Dois-je renoncer à l'hypothèse du franchissement et du dépassement des limites respectives des possibilités de l'entendement comme du perceptible que promet l'idée de transcendance ?

Ne devrais-je pas, au contraire, en revenir à ce que je pourrais sembler avoir perdu de vue en cours de route ? Précisément le point de départ. Qu'en opérant une hiérarchie entre les sens et en ne retenant que ceux d'entre eux qu'il ont qualifiés de plus intellectuels à l'aune de leur distance supposée avec le corps charnel, sexué, avec la peau, avec le contact, le toucher, le discours de connaissance sur l'art et le postulat d'une intelligibilité de l'art avouaient tacitement qu'on ne peut pas faire sans eux, que l'hypothèse d'une pensée pure est un vain coup de force. Qu'on agrée ou dénonce la stratégie idéaliste, il demeure une évidence que cette même stratégie ne parvient pas à occulter.

Évidence en laquelle peut s'ouvrir la possibilité d'une autre voie : pour rendre intelligible l'œuvre d'art, et particulièrement la peinture, la littérature trattatiste a dû composer avec les sens, elle a dû faire l'expérience du passage du sens perceptif au langage. Pour assumer le dessein de l'expression, le *télos* du langage, elle a dû se ménager une voie entre l'intériorité du ressenti, la pensée intérieure, le corps et l'extériorité du langage proféré, entre la nuit perceptive et la clarté rationnelle, entre l'irréfléchi et la réflexion. Elle a dû se placer à l'endroit du passage, au lieu même où, de l'ego à l'alter ego, où, de la sphère inaliénable et invisible du « je » à celle du « tu », de la nuit des sens à la clarté de la conscience, un partage peut s'accomplir, un rapport d'existence peut s'instituer. À l'entre-deux. À condition d'y demeurer. Parce qu'il est précisément le lieu même de la transcendance, entre les limites respectives des possibilités de l'entendement et celles du perceptible.

Je reprendrais donc mon propos à son commencement, parce que la réflexion est aussi infiniment mouvement de reprise.

Vers 1550, les élites sociales et culturelles de Venise, comme celles de Ferrare, d'Urbino et de nombreuses cours d'Italie du Nord, se sont déjà converties depuis un demi-siècle au culte de l'Amour et de la Beauté, à la glorification de l'esthétique. Contemporains du phénomène d'esthétisation de la culture, la diffusion et le succès rapides du néoplatonisme a suscité une quantité pléthorique de traités, discours et dialogues sur l'amour et la beauté, pour la plupart imprimés à Venise.

Toutefois, en s'adaptant brillamment aux goûts raffinés des cercles aristocratiques et mondains, la doctrine florentine de l'Éros s'est

dépouillée assez vite de la difficile exigence métaphysique qui la portait. Le vénitien Pietro Bembo, ami du Titien auteur des *Asolani*, traité plus poétique et sensible que les philosophiques commentaires florentins, a fait de la beauté féminine l'objet privilégié de l'Amour platonique, le discours sur la grâce, la vénusté, l'air, le je-ne-sais-quoi s'est substitué à celui sur la beauté en tant que concept, les Vénus épanouies et voluptueuses du Corrège et de Titien à la nudité idéale, minérale de la Vénus pudique du Botticelli (image¹ 1).

Au moment même, donc, où l'art s'émancipe radicalement de l'artisanat, où il conquiert le rang d'art libéral et s'affirme comme invention, *invenzione*, comme puissance de l'esprit, au moment où l'*idea*, l'idée, est la maître mot du discours sur la peinture et de l'éloge de l'artiste, la chair, la peau de la femme nue deviennent le lieu et le médium par excellence de l'artialisation de la peinture.

La peau : membrane intermédiaire et impure dans la mesure où s'y opère presque chimiquement le mélange d'une surface visible et d'une profondeur invisible. La peau qui sollicite le désir de toucher. La peau dont la surface convainc la vue de s'imaginer toucher. La peau en laquelle Éros revendique son impossible résorption par le discours hégémonique de la connaissance rationnelle.

À la même époque, à lire de plus près cette littérature artistique, on peut constater aussi la présence d'anecdotes, d'historiettes antiques qui méritent l'attention. Parmi celles-ci la reprise des propos de Pline (*Histoire Naturelle*, XXXVI) sur deux statues de Praxitèle, la Vénus de Cnide et un Cupidon : « le temple [de Cnide] est ouvert de telle sorte qu'on puisse voir de tous les côtés le portrait de la déesse, réalisé dit-on avec l'aide de la déesse elle-même. Et ce portrait est admirable sous tous les angles. Il paraît qu'un homme devenu fou d'amour s'est dissimulé une nuit pour êtreindre la statue et que son désir est trahi par une tache » ; « Toujours de Praxitèle, un Cupidon, nu, à Parium, une colonie de Propontide, qui partage la réputation et les outrages de la Vénus de Cnide : Alatas de Rhodes en tomba amoureux et laissa sur lui aussi une semblable trace de son amour. »

À l'aune de cette anecdote, on peut comprendre dans *Vénus et le joueur d'orgue* (image 2) du Titien le jeu de cette ligne immatérielle, étendue du bord gauche au bord droit de la toile. Le passage des segments noirs des bouches des tuyaux de l'orgue, la visée fascinée de l'organiste à même l'horizon jusqu'à ce contact corporel figuré de Cupidon murmurant à l'oreille de Vénus. Cet axe narratif semble mettre effectivement « en regard » la vue et l'ouïe, et il est croisé par un axe perpendiculaire, tout aussi immatériel, qui va du spectateur, le regardant, au tableau regardé comme il était allé du Titien à sa toile, de la palette et du regard à sa touche. Ainsi, par la vue, s'éprouve la réminiscence de l'ouïe et du tact. Dans le désir de voir s'éprouve celui d'entendre et de toucher.

¹ **Image 1** : Botticelli, *Naissance de Vénus*, 1485-86, Musée des Offices, Florence [File: Sandro Botticelli - La nascita di Venere - Google Art Project.jpg](#), / **Image 2** : Le Titien, *Vénus et le joueur d'orgue*, 1548-49, Staatliche Museen, Berlin [File:1551 Tizian Venus mit Orgelspieler anagoria.JPG](#) / **Image 3** : Le Corrège, *Jupiter et Io*, 1531-32, Kunsthistorisches Museum, Vienne [File:Correggio 028c.jpg](#) / **Image 4** : Raphaël, *La Fornarina*, 1518-19, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome [File:La Fornarina by Raffaello.jpg](#) / **Image 5** : Lionello Spada, *Joseph et la femme de Putiphar* 1615-20, Palais des Beaux-arts, Lille [File:Lille PdBA spada joseph.JPG](#)

À moins que de voir le son inaudible et le corps intouchable, le regard fût pris par un désir d'atteindre ce qui, à lui se dérobe. Car la saisie du corps désirable est toujours remise à plus tard, à plus loin, à perte de vue, déportée par l'infini du paysage. Le désir de toucher ce corps de premier plan est inaccompli par le musicien et impossible pour le spectateur. Or, ce corps nous « touche » d'autant plus qu'il demeure intouchable et jamais autant que lorsqu'il demeure intouché et se meut en l'absorption par un lointain, en une tension par un « plus loin », par un « au-delà » de lui-même. Et c'est ici, dans la tension de cet entre-deux qu'advient la possibilité d'une transcendance..

Corrège en donne aussi la mesure dans son *Jupiter et Io* (image 3). Le nymphe Io est « prise » entre la matière entassée, sombre masse organique de souches, terre, racines et pierres mêlées et la nuée ténébreuse en laquelle s'est métamorphosé Jupiter pour lui « dérober sa pudeur ». (Ovide). Mais à celle qui est un corps matériel, à celle qui éprouvera les limites de la prison corporelle une fois métamorphosée en génisse, à Io, il est donné d'êtreindre un corps infini. D'éprouver en quelque sorte un vertige comparable à celui que procure le spectacle de sa chair. Car la chair de Io peinte par Corrège est pour le spectateur qui la voit ce que la nuée divine est pour Io qui touche cette dernière : un au-delà de l'épiderme, une dissolution des contours, un fondu de coloris, d'ombre et de lumière, l'abolition de la surface et du fond, un vertige visuel. Ici, la vue joue avec le sens le plus corporel, le toucher, à se manquer infiniment. L'un l'autre se font miroiter une jouissance toujours remise à plus tard. Dans cet entre-deux, dans ce seuil où ce n'est ni l'un ni l'autre, où ce n'est pas l'un plus que l'autre, dans cet entre-deux de tact, de touche et de visible qu'est la peinture, une transcendance, un invisible peut se voir. Et partant, rien n'interdit de postuler qu'il peut se dire.

On a reproché à Raphaël d'avoir souillé la beauté idéale dont il avait été le brillant inventeur en faisant le portrait de sa maîtresse *La Fornarina* (image 4) : l'irrégularité des traits, les yeux globuleux, le nez fort, l'articulation peu fluide tête au buste, moindre douceur de la manière ont suscité des propos parfois orduriers à l'endroit du modèle trop incarné.

Mais contemplons-la. Elle s'est laissé peindre, un détail après l'autre, devinant chaque stase du regard de son amant de peintre, se souvenant de ce qu'il dit aimer ici ou là de son corps quand ils s'aiment. C'est ce souvenir qui fait venir cette pointe de malice dans ses yeux, cette esquisse de sourire sur les lèvres. Elle sourit, j'imagine, parce qu'elle voit qu'il sait, en la peignant, qu'il n'y a rien de son corps où trouver la cause exacte de son désir pour elle. Rien d'autre que ce mystère : elle est un corps ni dedans ni dehors, ni au-delà ni avant elle est présente à même l'évidence de son exposition. Elle est ce corps. Un visible intouchable. Un autre corps, à l'écart de son corps à lui. Autre il est, d'où il la peint, autre elle est, d'où elle pose. Le peintre parcourt cet écart irréductible. Irréductible parce qu'il faudrait tuer pour l'annuler. Il éprouve cette limite sans accès. C'est pour cela que *La Fornarina* est un portrait d'amour, d'amour charnel. Raphaël a peint ce corps-là, un corps comme tous les corps, un corps qui échappe ; car il est ni dedans ni dehors, ni le tout, ni la somme des parties, ni celles des aspects.

L'impossible possession du désiré, l'impossible résorption de sa chair dans l'idéalité du concept refuse au spectateur le repos de la satiété et de la jouissance, de la complétude et de l'unité, de la maîtrise et de l'emprise

conceptuelle. Ce faisant, elle rend son spectateur à lui-même : elle le rend voyant, sujet de son regard, sujet de ce par quoi il s'aliène lui-même au visible et aux sens, sujet de qu'il ne peut connaître de lui que dans le regard d'autrui. Comme notre chair ne se sent jamais plus « ressentante » que lorsqu'elle se sent ressentie par une autre chair.

À considérer la littérature artistique dans son ensemble, il semblerait donc que le travail de la connaissance quant à l'art, un honnête travail discursif, n'ait été considéré comme possible qu'à la condition d'un refoulement des sens les plus corporels, d'une substitution de la matière par du sens, de la touche par du voir. Le tableau de Spada *Joseph et la femme de Putiphar* (image 5), à l'instar de ceux déjà observés, nous met sous les yeux qu'il est possible d'envisager la connaissance et l'entendement sans s'abstraire du sensible. Mais avec lui tout autant qu'avec ceux-ci. Au lieu même de l'entre-deux dont est fait la peinture.

Sur cette scène réduite à sa forme la plus élémentaire, sol uni et fond noir, qui ne doit sa profondeur spatiale qu'à la présence des corps qui s'y meuvent, Spada a judicieusement choisi de montrer l'instant exact où Joseph et la femme de Putiphar se touchent, le moment bref où le drame où se noue. Car sa composition se construit autour d'une torsion, d'un nœud : la main de Joseph empoignant le bras de la jeune femme qui a saisi son manteau.

Parce que la femme est belle, parce que Joseph est beau, parce que la ligne que forment la hanche généreuse et la courbe gracieuse du cou de la femme se poursuivent dans celle du bras de Joseph, parce que le bras féminin qu'épousent les plis tendres de la manche et de la main de Joseph sortie du drapé tracent une ligne sinueuse continue, parce que le pied de la femme va d'un même pas que le pied gauche de Joseph, parce que les reflets mordorés de la chevelure précieusement parée s'accordent au brun ardent de l'étoffe des boucles épaisses de Joseph, parce que le manteau de l'homme domine de son ombre le visage implorant de la femme, parce qu'à la délicatesse des jaunes, des roses et des gris répond avec bonheur l'intensité du bleu et du brun, parce que l'horizontale croise la diagonale, parce que les chiasmes des poses mêlent les membres et les trajectoires de l'homme et de la femme, parce que dans ce nœud, pas encore tranché, tout nous engage à désirer qu'il se resserre davantage, pour toutes ces raisons le choix éthique de Joseph nous paraît non seulement admirable mais il est rendu intelligible. Entre la vue et la touche, la peinture nous place à un entre-deux paradoxal. Elle nous touche sans les mains pour reprendre la définition aristotélicienne de la rhétorique.

Et muette matière sensible, elle nous fait dire.

Que mes paroles s'entendent par la voix d'un ou d'une autre, par le grain de cette voix. Que son intériorité accueille, le temps de cette communication, ma propre intériorité de sujet pensant et parlant qui pourtant irréductiblement lui est étrangère. Que ma présence consiste devant vous, même à l'état fantomal, par cet/te autre. Voici encore un entre-deux corps. Mais il est temps de taire ce « je » qui fait de lui ou d'elle une troisième personne et de laisser sa voix vous dire : « Martine Lacas regrette de ne pas avoir la joie d'être avec vous, avec son corps, ici et maintenant ».

Martine Lacas

Le laconique comme forme du dire dans l'œuvre beyenne : *Entendez-vous dans les montagnes...*

Résumé

Si dans une situation de dialogue, on entend par brachylogie laisser la voix de l'Autre «consommer ses épousailles avec la parole», *Entendez-vous dans les montagnes...* ([2002], 2007) serait l'exemple le plus approprié pour illustrer la relation symétrique que suppose le face-à-face. Ce court récit de Maïssa Bey, qui n'est court que par sa taille, est en effet le lieu de la réciprocité interlocutive ; il est le lieu de la parité entre le vouloir-dire de l'un et le vouloir-comprendre de l'autre.

Entendez-vous dans les montagnes... est l'histoire d'une rencontre inattendue, celle de «Maïssa», la fille d'un fellaga assassiné par l'armée française, et du médecin français qui a certifié la réalité du décès. Dans ce roman, qui commence et qui se termine par des scènes favorables à l'idée de réconciliation, l'auteure semble chercher, à travers les bribes de paroles mis dans la bouche de chacun des deux interlocuteurs, à donner à l'un et à l'autre la possibilité de faire sa part du colibri. Les mots prononcés tour à tour par les deux protagonistes sont certes si frêles, mais si précis qu'ils ont agi là où la douleur avait creusé son nid. En raison des effets cathartiques assignés à la parole brève, ce texte pourrait donc être lu comme une interrogation sur les vertus du dire en tant que geste vocal. «*Le bref, comme le dit si bien Federico Bravo, favorise le concis, mais n'empêche pas le prolix.*» (*Stylistique des formes brèves*, 2007)

Mots-clés : Récit-Postcolonial-Altérité-Balbutiement-Intensité.

Title: The laconic form of saying in *Do you hear in the mountains...* by Maïssa Bey

Summary: In this paper, we want to show that silence occupied the most important place in the dialogue between the teacher's daughter who has been assassinated during the Algerian war by the French army and the doctor who certificated his death. Thus, a frail language allows in this work the vocal gesture to be expressed in a thought-provoking way.

Keywords: Story, postcolonial, otherness, stammers, intensity.

Introduction

Cette contribution, qui s'inscrit dans le cadre d'un colloque invitant à interroger les liens entre la nouvelle brachylogie et la problématique de l'entre-deux, s'intéresse à la question du «face-à-face avec l'altérité» telle qu'elle est perçue par Maïssa Bey.

Le concept, entre guillemets, que nous empruntons à Emmanuel Levinas (1906-1995) nous permettra, nous le souhaitons vivement, de comprendre ce que l'auteure de *Entendez-vous dans les Montagnes...* veut nous faire éprouver sans se risquer à le dire.

Rappelons d'emblée que pour ce penseur français, qui prêche la responsabilité pour autrui, l'Autre est plus important que le Même. Dans la perspective qu'est la sienne, cela signifie qu'autrui est pardonné par avance pour toutes les négligences qu'il aurait commises ou qu'il commettrait. Cette tolérance à laquelle appelle l'auteur d'*Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1974) nous semble résonner puissamment dans l'œuvre beyenne.

Entendez-vous dans les montagnes..., ce texte émouvant, qui se lit en apnée, décrit en effet la compassion que suscite chez la narratrice le visage muet, le regard hagard, le corps vieilli de celui qui fut pendant longtemps l'ennemi de ses nuits. Ce constat, qui mérite assurément un examen critique plus approfondi, est donc ce à quoi nous aimerions nous atteler ici.

Trois axes soutiendront notre réflexion : dans le premier, on tentera de révéler ce qui dans le titre se perçoit derrière les indices. Dans le deuxième, on se préoccupera de ces «presque-rien» qui au-delà des mots prononcés dévoilent une pensée, et dans le dernier axe, on traitera de la manière dont le visage, cette autre forme de langage, engage une conversation.

Le titre : l'arbre qui cache la forêt

Avant de se risquer à une quelconque interprétation, on notera d'abord qu'*Entendez-vous dans les Montagnes...* est un énoncé qui se fait remarquer par les points suspensifs. La première remarque que l'on pourrait faire à la lecture de ce titre peut donc être libellée ainsi : à quoi servent-ils ? Auraient-ils une simple fonction d'aération ? On peut évoquer plusieurs raisons pour tenter d'expliquer le choix d'une telle rhétorique, mais on comprend rapidement que l'utilisation de ces trois points de suspension s'inscrit dans une vision du dire sans dire.

Il faut donc nécessairement souligner que ce signe de ponctuation n'est en aucune façon un moindre détail et que l'on ne doit pas le considérer comme un épiphénomène puisqu'il revient de manière récurrente dans l'univers diégétique du texte.

Lieu du non-dit, cette marque de ponctuation, qui annonce l'importance du silence dans l'œuvre, invite par ailleurs à lire le récit à travers le prisme de la brachylogie. C'est la présence massive de ce signe qui fonde d'ailleurs, entre autres, le caractère brachylogique du texte beyen.

Le titre lui-même, pour renouer avec ce que nous disions, se lit à travers le prisme de la brachylogie. Peu de mots suffisent pour le démontrer. Pour commencer, faisons remarquer que ce n'est pas parce qu'il est inachevé qu'il est obscur. Un rapide examen de sa forme et de son propos suffira à montrer que de sa concision découle une pensée très profonde. Evidemment, on se contentera ici d'analyser ce qui nous intéresse de plus près.

Nous le disions, ce titre ne peut pas ne pas frapper le lecteur : en le plaçant entre deux vides, Maïssa Bey nous oblige à tenir compte des ellipses situées sur sa droite et sur sa gauche. En tant qu'énoncé proprosopique, on accordera sans peine que son sens se construit entre un dit en position d'amont et un autre en aval. Cela semble évident puisqu'un énoncé isolé ne dégage qu'un aspect partiel de la pensée exprimée.

Entendez-vous dans les montagnes... ne dit donc pas simplement ce qu'il dit. *Entendez-vous dans les montagnes...* excède largement les limites de son matériau verbal et fait parler ses à-côtés et son au-delà. L'aspect *in medias res* que suggère le verbe en impératif «Entendez-vous» rend aussi le même témoignage. Au regard de ce fait, il sied de s'interroger sur cette forme qui inscrit le titre dans la suite d'un déjà dit et dans l'attente d'un dire.

Or on le comprend : cette modalité qui contient une prosopopée pose que le destinataire a saisi ce que le message ne prend pas soin d'exprimer.

Quoi qu'il en soit, le but vers lequel tend une telle formulation n'est pas rien. Il est en effet difficile de lire ce titre sans percevoir ce qui se dissimule derrière ces mots : en effet, la manière dont se tient le discours apparaît comme une tentative d'imposer le choix du oui. Tel est bien l'enjeu de l'emploi de la prosopopée. Comme on sait, «la figure que Sturm nomme «prosopopée» est définie comme un procédé qui consiste à « attribuer un propos délibéré à des êtres sans libre arbitre» (V. Montagne, 2008)

Selon nous, sous l'éclairage de cette citation, l'intention de l'auteure se découvre. Les choses s'éclaircissent en effet dès qu'on apprend que le dialogue prosopopique est une illusion dialogique : puisqu'il n'y a point de réciprocité, puisque l'absent ne dit et ne peut rien dire, l'objectif ne nous est plus inconnu.

On peut dire en effet que la visée du dialogue établi avec les trépassés de la guerre d'Algérie est de déduire de leur silence un consentement. Une interprétation tout à fait acceptable qui cependant a de quoi inciter à réfléchir. Pour nous, la réponse vient tout naturellement.

Il y a bien lieu de croire que ce que Maïssa Bey ambitionne de faire ici n'est pas un vain caprice. Nous n'ignorons pas que ce récit est tiré de sa vie et nous n'ignorons pas non plus que ce qui envenime le plus la relation franco-algérienne, c'est le pardon qu'on a tant de peine à accorder. Elle qui sait le mal que le refus du pardon engendre écrit pour dire qu'il y a remède à tout. C'est là très exactement, pensons-nous, la leçon essentielle de cette œuvre dont le titre laisse entendre le son de sa voix hurlante.

Les silences qui font beaucoup de bruit

Quel sens donner à ces paroles qui s'échangent dans le silence ? :

Pourquoi a-t-elle eu cette pensée en le regardant furtivement pendant qu'il s'installe : il a dû être beau dans sa jeunesse ! (p.10) ;

L'homme a la main posée sur le rebord étroit de la fenêtre (...) Il jette de temps à autre un regard curieux sur elle. (p.18-19)

C'est ainsi en effet que commence la rencontre avec l'autre. Comme nous pouvons le constater, les deux passagers, assis en vis-à-vis dans ce compartiment de train qui les emmène vers la ville du Vieux-Port (p.19), ont déjà commencé à partager leur passé commun. Il est vrai que rien n'est encore dit, mais dans les pensées silencieuses de cette femme et de cet homme quelque chose comme un remous venu de très loin, de bien loin, a déjà commencé à s'amasser à la surface de leurs yeux. Il faut bien l'admettre, le nom de la destination vers laquelle ils s'acheminent est une

allusion volontaire. Porteur d'une signification allusive, n'annonce-t-il pas d'emblée la parole donnée au regard et au corps ? Nous pouvons dire oui.

Vu le climat dans lequel il surgit, tout lecteur du roman peut soupçonner à bon droit son affinité avec l'idée d'un passé douloureux.

Si l'on juge d'après le sujet de l'œuvre, ce nom est en effet un pur signifiant. Il suggérerait quelque chose qui a existé et qui serait peut être inexplicable. Il exprimerait l'indicible lié au rapport à l'autre. Dans l'optique ici retenue, on n'aurait pas de peine bien entendu à voir dans cet emploi un indice révélateur. Le Vieux-Port serait le lieu de la confrontation entre le présent et le passé, il serait même le lieu de la rencontre entre deux souffrances.

De toute évidence, en agissant ainsi, Maissa Bey met l'accent sur ce qui vient d'ailleurs. On comprend par là que la communication n'est pas faite que de mots. On nous concèdera sans doute que dans certaines situations, on a que faire des paroles, que seul le corps est capable de raconter l'ineffable.

Le langage muet, l'éloquent silence, comme le dit si parfaitement bien J. Donneau de Visé (cité par Chrystelle Barbillon, 2007), dévoile en effet souvent beaucoup plus qu'on ne pense. Maintenant prêtons attention à l'histoire racontée.

L'homme qui «vient d'entrer...ne la salue pas.» (p.9) dit le récit. Elle ne le salue pas non plus. Pourtant, dire *bonjour* est un acte de courtoisie. Le comble de cette impolitesse n'apparaît pas plutôt bizarre ? Que peut-on dire en effet à ce propos ? On peut multiplier les explications. La première qui s'impose est celle d'un délit de faciès. Mais on peut évoquer aussi la timidité, la mollesse, l'indifférence, la non-reconnaissance...

Dans un pareil cas et compte tenu de ce qui a été supposé plus haut, une autre explication paraît possible. Ce manque de civisme ne serait-il pas un contournement d'un «avoir été» commun ?

Ce questionnement est engendré par ces énoncés qui semblent se répondre en écho : voici le premier : «Il ne la regarde pas.», et voici le second : «Elle détourne la tête.» (p.10) Si on ne veut pas tourner en rond, il nous faut nous appuyer impérativement sur une déclaration très remarquable du médecin. A la fin du récit, on apprend en effet que, dès son entrée dans le wagon, il a reconnu en elle les traits de l'instituteur torturé puis assassiné par l'armée française en février 1957 (p.64). La toute dernière scène du roman montre bien un homme bouleversé par un souvenir tapi dans les ténèbres et qui luit pourtant tout près.

D'ailleurs d'une voix tremblante, il lui confie : «-- Je voulais vous dire...il me semble...oui...vous avez les mêmes yeux...le même regard que...que votre père. Vous lui ressemblez beaucoup.» (p.72)

Telle une flèche décochée par un guerrier, il a suffi en effet d'un battement de cils pour que tout «le passé douloureux de la France» (p.40) s'abatte sur eux comme une fatalité.

«Quel âge peut-il bien avoir ? (...) Mon père aurait à peu près le même âge.» (p.17) se demande la jeune femme. Cette question qu'elle se pose secrètement dit de manière précise le drame intime d'un «je» en crise. Cette «question qu'elle tente toujours de refouler» (p.17) est symptomatique d'un sujet profondément mélancolique vivant une solitude presque autiste.

C'est bien autour de ce thème du silence qu'impose la souffrance que s'organisent les soixante-dix pages du roman : le silence assourdissant qui fait résonner encore les gémissements «de ceux qu'ils ont laissés derrière eux.» (p.45)

Entendez-vous dans les montagnes..., bien qu'il soit autobiographique, en témoignent la photo familiale exposée au seuil du texte ainsi que les documents civils dont le texte est orné, est un récit écrit à la troisième personne du singulier. Si cette distanciation avec soi doit être la preuve d'un quelconque malaise, celle d'une incapacité à se positionner en tant que sujet est, selon nous, la plus probable. Et pour cause : le poids du passé. Le souvenir du père assassiné l'empêche d'être soi-même. Seule la traversée de ce deuil lui permettra de communier avec son être essentiel. Se taire ou crier ? Deux mots à valeur inverse qui évoquent ce qui pèse sur la jeune femme : «pratiquer la culture du silence... pour se protéger. Peut-être...mais cela ne change rien à la souffrance des uns et des autres ; on peut simplement essayer de la tenir à distance, c'est tout» (p.58)

Pour revenir à la question de l'impersonnel qu'incarne dans l'œuvre le pronom «elle», on pourrait parler peut être d'une tentative de se libérer du joug du pathos. C'est l'attitude que prennent certains pour parler d'un mal qui ne peut plus se dire à la première personne. N'est-ce pas qu'en se séparant des choses que l'on parvient à les signifier ?

C'est cela sans doute, mais il n'y a pas que cela. Le problème ne serait pas peut être aussi dramatique si le drame se limitait à elle. En se désignant par un «elle» anonyme, l'auteure-narratrice-personnage souhaiterait donner à cette tragédie une dimension commune. Pour dire que cette affaire tragique, qui souille l'Histoire de la France, a endeuillé tout un peuple, il n'y avait qu'un seul moyen de généralisation : l'impersonnalisation.

La jeune femme dont la «petite histoire» rappelle celle de Maïssa Bey n'est pas malheureusement la seule à avoir subi les bavures impardonnables de la République de Jules Ferry. Des «comme elle», il en existe beaucoup et c'est sans doute pour représenter ces blessés de guerre qu'elle a acquiescé à nous montrer le paysage de désolation qu'est celui de son espace intérieur. Prisonnière d'un «il y a», elle s'enferme dans un silence hurlant qui l'empêche d'ouïr autre chose que le cri de son cœur ensanglanté. Audible malgré les sons non prononcés, sa parole sans parole se fait entendre au-delà de ce qui peine même à s'esquisser.

Certes, «Elle ne dit rien (...) Elle n'a rien à dire, rien à lui dire » (p.34), mais même en se taisant, son mutisme est encore plus sonore que «le bruit d'une porte qu'on claque» (p.65)

«Ce dont on ne peut parler, il faut le taire», dit-on. Cette formule lui siedrait bien si sa douleur n'avait pas choisi son corps comme voix royale d'expression. Dans cette proximité avec le passé, dans ce tout près l'un de l'autre, le silence qu'elle s'est choisi comme garde-fou contre le réel échoue à la protéger. A l'écoute du silence parlant de l'autre, son corps se met en son et devient ainsi son propre signifiant. Confrontée au besoin de dire et face à la crainte de s'en approcher, son corps, dans cet état de confusion, cède à la tentation et se met à parler. Les conséquences de son malaise physique sont claires. Par son action involontaire, la jeune femme en faisant agir invite ainsi l'autre à prendre la parole. De fait, inquiet sur

son état de santé, le médecin sexagénaire «la regarde avec étonnement.» (p.21) et lui propose son aide avec un peu d'hésitation : « --Je suis médecin. Peut-être que je pourrais... » (p.25)

Une aide qu'elle balaie d'un revers de main fermant ainsi immédiatement la porte de la conversation. Le « *Non, non, ça va...* » (p.25) qu'elle s'efforce d'articuler est à la fois un «pas au-delà» et un «à partir de là». Evidemment, parce que son malaise persiste, l'anxiété du médecin s'accroît et le silence qu'elle espérait obtenir s'est convertit en mots. Le vieil homme, sans doute par réflexe professionnel, réitère ainsi sa question : « -- Vous êtes sûre que... » (p.25) Ses phrases, comme nous pouvons le constater, ne sont jamais achevées. Assez manifestement, la question de la fragilité de cette parole ne peut qu'être posée. Comment comprendre ce dire qui ne cesse de se dérober à lui ?

Toujours tronqués et réflexifs, ses énoncés seraient symptomatiques d'un état d'inquiétude. Ils seraient la marque d'un non-dit qui laisse entendre «ce qui se donne en se retirant.»

Dans un passage de *Etre et Temps*, M. Heidegger fait remarquer que «Celui qui fait-silence dans l'être-l'un-avec-l'autre peut «donner» plus véritablement à «comprendre», autrement dit mieux configurer la compréhension que celui qui ne se défait jamais de sa parole.» (tr. Martineau, 2005 : 141)

Claudie Danziger note également que «S'il en dit parfois plus long que toute parole, le silence cerne simultanément l'impossibilité du langage à tout dire. Il est ce trou dans le signifiant, cet écart entre l'inadéquation du mot à la chose. En même temps, il permet que de cette faille, cette béance, ce vide, naissent l'interprétation, le commentaire. Le silence est à la fois la fermeture de la parole quand celle-ci devient mutique et son ouverture quand, parlante, on peut lire entre les lignes le tout qu'elle ne dit pas : parole ouverte à l'infini par son silence.» (1999 : 12)

Serait-il donc gêné par la présence de cette jeune femme dont l'étiquette accrochée à la poignée de sa valise indique assez clairement son nom et son adresse (p.28) ?

Une déduction immédiate : le sentiment qu'il éprouve à cet instant semble celui d'un être errant dans un temps qui ne se conjugue plus qu'au passé.

L'hésitation qui s'entend dans sa voix lorsqu'il fait cette déclaration : « -- C'est que...j'ai bien connu l'Algérie. » (p.28), le souvenir qu'il révèle avec lenteur : « -- Je suis médecin. J'ai fini mes études après la guerre. Là-bas, j'étais affecté à l'infirmerie du camp. Occasionnellement...Je croyais vraiment qu'on avait besoin d'infirmiers pour soigner des hommes... » (p.38) montrent, sans ambiguïté aucune, qu'il a une histoire presque impossible à raconter avec ce pays. Il est vrai qu'il ne se laisse pas aller devant elle, mais on sent bien par ces pauses de respiration qui rythment son discours qu'il n'est pas au bout de ses peines. Trop lourds, trop pesants, ses silences portent en eux un appel à découvrir cet «étant-été» suspendu au bout de ses lèvres.

C'est donc à cet «il y a» qu'il faut associer le brisé de cette parole censurée d'où s'échappe une quantité d'affirmations. Une certitude : la « victime » et l'« assassin » ne se disent pas grand-chose, mais les quelques bouffées de langage qu'ils s'échangent entre eux ont suffi à

reconstituer «LA scène» que «Maissa» a souvent imaginé (p.38). Ainsi, «Même si tout n'est pas dit» (p.69), l'essentiel est là.

Le visage comme langage

Nous le disions en introduction, la conversation qui se déroule entre la fille du «glorieux martyr de la révolution» (p.35) et l'« assassin » de son père ne passe pas vraiment par le verbal. Les quelques paroles, minces et ténues, échangées entre eux sont rythmées par de longs moments de silence au cours duquel l'œil s'érige en sujet parlant.

Nous ne savons pas si Maissa Bey a lu l'œuvre du philosophe Emmanuel Levinas, mais le texte qui nous occupe ici, à savoir *Entendez-vous dans les montagnes...*, est imprégné de la pensée levinassienne. Le «voir un visage», l'idée majeure de la philosophie d'E. Levinas à laquelle l'auteure semble souscrire, est ce autour de quoi se fonde son récit autobiographique.

«À travers le masque percent les yeux, l'indissimulable langage des yeux. L'œil ne luit pas, il parle» n'est-ce pas Levinas qui le dit dans *Totalité et Infini*.

Telle est exactement la réflexion que suggère la lecture de ce récit beyen. Encore une fois, c'est bien de la question éthique du voyant et du vu, qu'on ne peut qu'associer au penseur français, dont parle *Entendez-vous dans les montagnes...*

Cet aspect très saillant de l'œuvre qui se laisse aisément déceler a certainement un enjeu caché. Pour saisir l'enfoui, l'irrévélé de ce qui nous est donné à penser, rappelons avec Levinas que seul le visage, dans sa misère et sa nudité, permet à l'être de sortir de l'emprise de son *conatus essendi*.

Redisons avec lui que «L'idée de l'infini, l'infiniment plus contenu dans le moins, se produit concrètement sous les espèces d'une relation avec le visage» (*Totalité et Infini*, 1971 : 28)

«La relation avec Autrui, écrit-il plus loin, comme relation avec sa transcendance (...) introduit en moi ce qui n'était pas en moi.» (*Totalité et Infini*, op.cit : 223)

Pour E. Levinas, le visage est ainsi le premier mot, la première parole hors la langue qui s'échange dans un vis-à-vis. C'est le « Me voici », le corollaire du « Tu ne tueras pas », qui exhorte à l'élévation, à la responsabilité éthique.

Dans ce récit beyen, l'épiphanie du visage dont parle E. Levinas est aussi ce qui assure la rencontre entre l'Algérienne et le Français.

Dès la première page du roman, l'auteure tient à préciser qu'elle fait une grande place à la phénoménologie du regard. Assujettie comme elle semble l'être au devoir du vivre-ensemble, l'auteure semble dire qu'en dehors de tout présumé idéologique, le regard est le révélateur de l'infini du cœur des hommes. Une lecture rapprochée du texte montre en effet que Maissa Bey accorde une attention particulière à la question du voir et de l'être vu. Dans son esprit, c'est la condition même de la rencontre entre le Même et l'Autre. Une conviction que personne n'aurait l'idée de contester. On peut alors comprendre que tout ici passe par le geste de l'œil qui mène, selon les Grecs, à la conversion de l'âme.

Tel serait le sens du passage «Elle lève les yeux. Un homme vient d'entrer» (p.9) qui marque l'acmé de l'incipit. Le regard de la jeune femme qui se porte vers la hauteur a presque la signification spirituelle du terme grec «théôria». Remarquable en effet est ce mouvement vertical du regard qui exprimerait la transcendance de la pensée.

Vu par le prisme du sentir et non plus du penser, ce «visage aux traits marqués, parcouru d'un réseau de fines craquelures» (p.10) derrière lequel se profile le souvenir de son père, n'est plus perçu comme un visage étranger. L'identification à la figure paternelle opérée ici : «Lui aussi a des rides profondes entre les sourcils et des cernes sous les yeux.» (p.10) reconfigure l'image déjà-là qui perturbait le sommeil de la fillette qu'elle fut :

Toute petite déjà, elle essayait de donner un visage aux hommes qui avaient torturé puis achevé son père avant de le jeter dans une fausse commune. Mais elle ne parvenait pas à leur donner un visage d'homme. Ce ne pouvait être que des monstres... (p.38)

Désormais, le regard posé sur le sexagénaire est un regard de clémence. Il n'est que de citer ces exemples pour comprendre la pitié qui la saisit en contemplant les contours fortement marqués de cet inconnu : «Comme il a l'air fatigué ! » (p.63) ; «Il semble infiniment las.» (p.64) ; «Dans la lumière des néons, le visage de l'homme est blême.» (p.69)

Dans ce face à face, il semblerait qu'elle ne voit rien d'autre que la fragilité d'une personne âgée qui peine à finir ses phrases (p.48, 53, 59)

En effet, face à la vulnérabilité de cet «être-là», la jeune femme semble perdre ce qu'elle croyait si bien connaître. Cette rencontre est un bienheureux hasard, dirions-nous, car il lui permet de s'exempter de tout jugement préalable. La seule chose dont elle se soucie à ce moment là, c'est l'état de santé de celui qui paraît affaibli par l'âge. L'idée que l'homme n'est ni ceci ni cela, s'impose ici. Plus clairement peut-être : l'auteure semble plaider contre tout ce qui s'interpose entre le Moi et l'Autre, fut-ce-t-il un passé tragique. Il ne faut pas oublier que cette affaire l'intéresse personnellement et pour que son âme soit pacifiée, elle sait qu'il lui faut oublier le mal qui lui a été fait. C'est ce qu'on peut nommer le pardon.

Cette remarque dont la signification traduit le déclin du pouvoir du «bourreau»: «*Il doit être un peu sourd*» (p.25) signale le mystère de la conversion. Qu'est-ce qui a imprimé cette paix dans son âme ? Est-ce à sa vieillesse qu'elle accorde sa miséricorde ? Pour Levinas, nul besoin de chercher très loin, la réponse est simple : c'est le «Tu aimeras ton prochain comme toi-même», c'est cette lumière que le visage de l'Autre diffuse, qui conduit à une modification de la vision du Même. C'est ce qu'il y a là dans le fond de ce regard parlant qui fait devenir humain. La lumière braquée sur le visage est la *perspectiva* à travers laquelle l'orpheline de la guerre d'Algérie contemple l' « assassin de son père ». Devant la nudité de ce portrait, elle a dû ressentir une intense compassion. Au-delà de ce cri d'égorgé qui demande sa grâce, ce qui retient son attention, c'est la conscience en peine de cet homme travaillé par les remords : « *_ Personne n'est sorti indemne de cette guerre ! Personne ! Vous entendez !* » (p.65) Ce qu'elle entend dans cette phrase-cri, d'où retentit une voix amère, n'est

au fond rien d'autre, pense-t-elle, qu'un *argumentum ad misericordiam*. Ici, on sent la joie de celle qui a trouvé ce qu'elle a tant espéré. Cet appel à la compréhension rend en effet le deuil de sa vie d'autrefois possible puisqu'elle obtient le pardon qu'elle réclamait. Cette attitude inattendue engendre un nouveau positionnement vis-à-vis de l'Autre. Nulle surprise si sa position n'est plus la même.

En effet, même après avoir murmuré la dure réalité à laquelle il a contribué : «Et puisqu'il a évoqué Boghari, Boghar, puisqu'il a donné des dates, là, maintenant, il faut qu'il parle. Il faut qu'il aille jusqu'au bout.» (p.46), la jeune femme, les yeux fixement attachés sur lui, semblait éprouver tout ce qui se peignait sur ce visage démun.

L'attention prêtée à ses gestes : «Il se prend la tête entre les mains (...) Elle ne voit plus de lui que le dessus du crâne, légèrement dégarni, les épaules affaissées.» (p.66) et au malaise qui le saisit : «Pourquoi a-t-il envie de parler ?» (p.37), l'oreille ouverte à ce qu'il dit : «Elle le regarde, un peu surprise par la fêlure qu'elle vient de déceler dans sa voix.» (p.32), et l'empathie éprouvée pour lui : «Il semble plongé dans une douloureuse réflexion.» (p.51) laissent penser qu'elle est véritablement sortie de cet «il y a» ô combien douloureux que fut son passé. Ce : «...quelque chose s'est dénoué en elle.» (p.70) est porteur d'une signification qui dépasse la réaction affective. Ce qui se passe ici ne fait que souligner l'essentiel de la philosophie levinassienne : le visage du monstre qui prend ici sous ses yeux une forme humaine lui donne à voir ce qu'elle ne voyait pas dans l'obscurité du ressentiment. La blessée qui gémissait la nuit voit donc le bruit de cet *avoir été* qui fut pour elle un cauchemar voler au vent telle une poussière. Tout l'intérêt de cette scène est de faire apparaître que c'est par le regard d'individu à individu que l'on s'affranchit du passé.

Ce qui se passe lors de cette proximité ne laisse en effet place ni à la colère ni à la haine et encore moins au désir de vengeance. Notons en passant que cet état cognitif dans lequel se retrouve la jeune femme ne vient pas de ce qu'elle pense de leur passé commun, mais de ce qu'elle ne pense plus à rien.

Le raisonnement déployé dans ce passage :

Que ce soit lui ou quelqu'un d'autre, peu importe (...) les bourreaux ont des visages d'homme, elle en est sûre maintenant, ils ont des mains d'homme et rien ne permet de les distinguer des autres. Et cette idée la terrifie un peu plus. (p.70)

dit qu'elle gémit dans le doute. C'est dans ce sens qu'il doit être pris en compte, car il ya quelque chose à retenir de ce qui est donné ici à lire : la complexité du problème. L'affaire n'est pas simple et le doute est permis. C'est-à-dire qu'il se peut que nous soyons à l'origine d'actes non intentionnels. Lorsque Maïssa Bey a écrit cette histoire, elle a sans doute voulu nous mettre mal à l'aise face à ce genre de questions : comment en effet être sûr de rester soi-même si l'improbable venait à nous arracher à notre humanité ? Savons-nous quelles horreurs ce genre de dilemme nous révélerait de nous-mêmes ? Quelle vue possédons-nous sur la justice ? Peut-on échapper à l'exigence de la fidélité aux siens ?

Impossible de ne pas rappeler ici cette citation d'Albert Camus : «Je suis suspect aux nationalistes des deux bords. J'ai le tort pour les uns de ne pas être assez patriote. Pour les autres, je le suis trop. Je n'ai me pas

l'Algérie à la façon d'un militaire ou d'un colon. Mais est-ce que je peux l'aimer autrement qu'en Français ?» (Cité par J. Lardoux, 2003: 115)

La suggestion qu'elle entraîne n'est-elle pas un rayon de lumière dans cette plaidoirie ?

Il importe donc d'en comprendre l'esprit, car renoncer à le comprendre, c'est se condamner à avancer sur des eaux mouvantes.

Tout ceci peut se vérifier dans la dernière scène du roman qui, selon nous, illustre bien cet angle de vue. L'excipit pose en effet les deux temps de l'expression du pardon, la demande : «Portant la valise et le cabas, il la suit. Elle descend les marches et s'arrête sur le quai. Elle se retourne. Il est derrière elle et lui tend la valise.» (p.71), et l'acceptation : «Avant même qu'elle ait eu le temps d'ouvrir la bouche pour le remercier...» (p.72)

Le happy-end sur lequel se clôt *Entendez-vous dans les montagnes*... indique donc avec force que quelque chose de blanc se profile à l'horizon.

Conclusion

Au terme de cette étude abordée sous l'angle de la brachylogie et de son rapport avec l'entre deux, deux conclusions paraissent s'imposer. La première assure que le dit brachylogique auquel se réduit l'échange conversationnel entre l'Algérienne et le Français est précisément ce qui permet, dans une situation aussi angoissante que celle que nous avons décrite, de dire le plus à partir du dire-moins.

La seconde conclusion concerne ces formes d'expression, à la fois subtiles et révélatrices, que l'auteure exploite pour mettre l'accent sur le caractère sensible de la problématique traitée.

L'idée de pardon, comme nous le mentionnions plus haut, est fondamentale dans *Entendez-vous dans les montagnes*... Et le mérite de Maïssa Bey est sans doute d'avoir donné ici l'impulsion à une conviction destinée à bousculer une habitude de penser.

Par le silence du visage, par la parole inarticulée, par le « ni rien, ni quelque chose », la fille de l'instituteur assassiné par l'armée française proposait de faire parler l'humanisme en nous. Comme elle le fait observer, c'est dans la conversation des regards que nulle dérobade n'est possible. C'est là aussi que se communiquent les profondeurs du Moi qui offrent la possibilité de se rencontrer.

Le visage en particulier peut signifier plus que ce qu'il montre de lui-même. Dans sa propre nudité, le visage se fait voix. Il est appel et interpellation. Cet enseignement, nous l'avons dit, d'Emmanuel Levinas serait aussi celui auquel l'auteure nous exhorte à nous appliquer. La mobilité du wagon où l'avoir été et l'être un jour se sont confrontés présente une connotation positive. Ce qui se passe dans cette scène du voyage indiquerait en effet le triomphe de «Je suis responsable pour l'autre».

Zoulikha NASRI (Univ. de Béjaïa)

Bibliographie citée

BARBILLON Chrystelle, «La représentation des larmes dans l'œuvre fictionnelle de Mme de Lafayette», *Littératures classiques*, vol.62, n°1, 2007, pp.107-121.

DANZIGER Claudie, «Éditorial», *Le silence : la force du vide*, Paris, Autrement, n°185, avril 1999.

BRAVO Federico, «Stylistique des formes brèves», in *Figures du discontinu*, P.U de Bordeaux, 2007.

HEIDEGGER, Martin. *Etre et Temps*, (tr. E. Martineau), Ed. Numérique hors-commerce, 2005.

LARDOUX Jacques, *Du terroir à la terre*, Rennes, La Part Commune, 2003.

LEVINAS Emmanuel, *Totalité et Infini : Essai sur l'extériorité*, Paris, Livre de Poche, 1971.

LEVINAS Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Livre de Poche, 1974.

MONTAGNE Véronique, «La notion de prosopopée au XVIe siècle», *Seizième Siècle*, n°4, 2008, pp.217-236.

**Coordination Internationale des Recherches et Etudes
Brachylogiques (CIREB-Paris)
Coordination Régionale de l'Afrique Subsaharienne
&
Brachylogia-Côte d'Ivoire**

Information

Il est porté à la connaissance des intéressés que le Quatrième Congrès Mondial de Brachylogie se tiendra en 2021 à Abidjan, en Côte d'Ivoire, autour de la question :

La Nouvelle brachylogie face au désastre

Les dates précises, l'argumentaire et les modalités de participation seront communiqués au cours du premier semestre de 2020.

Les Géorgiques de Claude Simon : une écriture brachylogique de l'entre-deux ?

Résumé :

Les Géorgiques de Claude Simon représentent un cas exemplaire d'œuvre construite sur un « entre-deux », décliné à plusieurs niveaux. « Entre-deux » conceptuel d'abord, (difficulté de recomposition scripturale, dans le présent, de vies antérieures) ; temporel (utilisation massive du participe présent comme temps de suspension entre mouvement et immobilité) ; textuel (structure interne de l'œuvre et son dialogue avec d'autres œuvres et écrivains (Virgile et Orwell notamment) ; scriptural (oscillation entre *ekphrasis* et narration) ; auctorial (écriture de l'ancêtre et celle de son descendant). Des perspectives analytiques offertes par la Nouvelle Brachylogie sont donc ici appliquées à la structure de cette œuvre, pour rendre compte de sa structure dialogique et des modalités de montage de ses composantes fragmentaires.

Mots-clés : Brachylogie, écriture, entre-deux

Title: The *Georgics* by Claude Simon: a brachylogic writing of the in-between?

Summary: The *Georgics* by Claude Simon is a significant work in terms of "in-betweenness", which is declined on several levels. "In-between" conceptual first, (the difficulty of rievocation of past lives in the present); temporal (massive use of the present participle as the time of suspension between movement and immobility); textual (internal structure of the work and its dialogue with other works and writers, Virgil and Orwell in particular), stylistic (oscillation between *ekphrasis* and narration), auctorial (writing of the ancestor and of his descendant). Analytical tools offered by the New Brachylogy are thus applied here to the structure of this work, to explain its dialogic structure and the modalities of assembling its fragmentary components.

Keywords: Brachylogy, writing, in-between.

Dans le cas d'analyse texto-littéraire que je propose ici, j'aborde deux sujets qui me semblent dans ce contexte étroitement liés, à savoir un questionnement sur la relativité du concept de « brièveté » dans l'écriture littéraire contemporaine¹ et de sa relation dialogique² avec celui d'un « entre-deux » existentiel et scriptural. Pour ce faire, je situe ma réflexion sous l'angle d'une perspective analytique et critique expérimentale issue

¹ Cf. DESSONS (Gérard), *La voix juste. Essai sur le bref*, Paris : Éditions Manucius, 2015, ch. « De la justesse et du langage », pp. 114-133.

² Cf. RICEUR (Paul), « L'identité narrative » dans *La narration. Quand le récit devient communication*, Genève/Neuchâtel, Labor et Fides, 1988, p. 278-300.

de principes fondateurs de la Nouvelle Brachylogie¹, et que je vais définir ici comme « Brachylogie Conceptuelle », c'est-à-dire un principe de construction brachylogique qui dépasse un cadre de discours textuel ou phrastique pour s'appliquer à la conception générale d'une œuvre littéraire et à sa structure formelle, en étroite liaison avec son sujet, comme perspective en amont de son actualisation scripturale².

Pour ma réflexion j'ai choisi une œuvre considérée généralement aux antipodes du concept de « brièveté », *Les Géorgiques* de Claude Simon, parue aux Éditions de Minuit en 1981³. Une approche théorique fondée sur la Nouvelle Brachylogie⁴ m'a permis de retrouver des pistes intéressantes de réflexion à porter sur cette œuvre à la structure particulièrement complexe, multidimensionnelle et multi-temporelle, à l'allure apparemment fragmentée⁵, et qui base sa « manière de dire » sur une série de « mouvements » qui s'avèrent être « brefs »⁶ dans l'économie textuelle générale et qui ne sont pas sans rappeler, toute différence faite, ceux des *Essais* de Montaigne⁷.

Prix Nobel en 1985, Claude Simon a été longtemps réputé un écrivain particulièrement complexe et « abondant », à cause de l'originalité de ses narrations et des expérimentations qui les caractérisent. Celles-ci se basent

¹ « [...] ce que nous cherchons à élargir, autant que possible, autour du concept de « brachylogie », pourrait trouver son origine embryonnaire dans ce que G. Dessons appelle la « manière brève », avec l'idée, pour nous, que la manière n'est pas simplement discursive, mais aussi de l'ordre de l'ÊTRE, être à soi, être à autrui, être aux choses, être au monde ! Ainsi, là où Dessons note que « la brièveté, étant un mode du sujet, est une manière », en l'inscrivant dans la seule pratique du langage, de trois points de vues : « un point de vue rhétoricien, un point de vue sémioticien, un point de vue poéticien », nous voudrions trouver à l'inscrire, par le biais du renouveau que nous cherchons à donner au concept de brachylogie, dans le cadre d'une manière d'être et de faire, liée au sujet vivant et à sa relation aux objets qui l'entourent. » M'HENNI (Mansour) (Dir.), *Repenser la brachylogie pour une Nouvelle Brachylogie*, Actes des trois premiers séminaires des études brachylogiques, Tunis, : Éditions Latrech, 2016, p. 13.

² Cf. à ce propos les études de Paul Ricœur sur la notion de récit et notamment : RICŒUR (Paul), *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983 ; *Temps et récit II : La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984 ; *Temps et récit III : Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

³ SIMON (Claude), *Les Géorgiques*, Paris : Minuit, 1981, p. 480.

⁴ Voir ce qu'écrit M. M'Henni à propos de la « poétique de la brièveté » et de ses interprétations possibles : « [...] les romans les plus longs, les textes les plus étendus peuvent faire usage de la poétique de la brièveté, voire s'y inscrire pleinement, illustrant ainsi la pertinence d'une poétique de la brièveté indépendante des canons formels qu'on pourrait lui imposer, en rapport à une quelconque tradition taxinomique des textes littéraires ». M'HENNI (Mansour), *Le retour de Socrate*, Tunis : Éditions Brachylogia, 2015, p. 57.

⁵ Cf. SCHÖDINGER (Erwin), *Physique quantique et représentation du monde*, Paris : Seuil 1992, p. 192. Cf. également HAMDAN (Dima), « La Brachylogie, paradigme de la Connaissance », dans *Conversations*, n. 3, 2017, p. 116-123, p. 119 : « La connaissance émerge de la combinatoire des contradictions dont la coexistence est compossible, elle est le passage d'un niveau inférieur à un niveau supérieur, de l'extérieur à l'intérieur, elle est une traversée, une ouverture au potentiel a-fini du petit moi s'il consentait à s'ouvrir à l'univers. Les contradictoires sont reliés par le vide dynamique qui assure l'interaction entre l'infiniment bref et l'infiniment long et qui enclenche la transformation de toutes choses dans le monde relatif des apparences. »

⁶ « Le bref est avant tout un mode historique du sujet. Etant un mode d'être dans le langage, il ne peut s'appréhender qu'en dehors de toute approche dimensionnelle », DESSONS (Gérard), *op.cit.* p. 139.

⁷ « "Montaigne a pour but d'essayer" sa pensée, c'est-à-dire de l'évaluer selon divers points de vue, et de s'essayer lui-même, autrement dit d'évaluer ses propres expériences ». Voilà bien une phrase qui traduit l'esprit brachylogique présidant à la conduite des *Essais*. », M'HENNI (Mansour), *Le retour de Socrate*, op.cit. p. 75. Cf. aussi STAROBINSKI (Jean), *Montaigne en mouvement*, Paris : Gallimard, 1993, p. 595.

sur une écriture de la perception¹ qui puise ses stratégies stylistiques dans une organisation textuelle, lexicale et phrastique très rigoureuse, malgré certaines apparences, reposant foncièrement sur des effets de simultanéité et de suspension de l'action, voire de la parole, ainsi que sur des figures de répétition, accumulation, gradation, amplification (du plus grand au plus petit et vice-versa)².

L'effet produit, soit-il de mise en abyme ou digressif, - en tout cas en spirale ouverte -, est renforcé par une utilisation fractale de la parenthèse³ et par le choix massif d'une temporalité aspectuelle condensée dans la répétition de participes présents qui créent ce que Pascal Mouglin appelle un « effet d'image⁴ ».

Avec l'écriture des *Géorgiques*, Claude Simon accomplit un projet qu'il a depuis toujours et qu'il réalisé seulement partiellement dans ses œuvres précédentes⁵, notamment dans *La Route des Flandres* : questionner, avec et par l'écriture, la réponse qu'Œdipe donne à l'énigme de la Sphinx et chercher, par-là, la problématique implicite dans la réponse, à savoir une définition possible de la substance de toute subjectivité humaine indissociable de sa relation au monde⁶.

Pour ce faire, il assume sa propre subjectivité comme terrain d'une enquête qui le porte à interroger la « substantifique moelle » de la pluralité qui est, à son avis, au fondement de son ipseité, comme de celle de tout être humain, pour développer, de manière indirecte, un raisonnement plus général sur ce qui constitue la substance « homme » et sur comment elle se construit au fil du temps événementiel, culturel et intérieur. Ce temps est-il perçu, dans *Les Géorgiques*, comme une simultanéité de temporalités fragmentaires diverses⁷ qui associent au temps présentiel de l'écriture, des passés d'époques différentes et une temporalité d'ordre culturel que je prends en compte ici comme étant « latéro-diagonale » par rapport au vécu individuel, comme on le verra.

L'adoption de plusieurs procédés narratifs à l'intérieur de cette œuvre permet à Claude Simon de situer le sujet écrivain et son acte scriptural dans une faille existentielle et temporelle, caractérisée par une série d'« entre-deux » fondamentaux qui rendent compte notamment de l'incomplétude de la perception de l'expérience humaine, de la relation nécessairement

¹ Cf. ZEMMOUR (David), *Une syntaxe du sensible. Claude Simon et l'écriture de la perception*, Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2008 et PIAT (Julien), *L'Expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman (Beckett, Pinget, Simon) : Contribution à une histoire de la langue littéraire dans les années 1950*, Paris : Champion, 2011.

² Cf. GUIZARD (Claire), *Bis repetita. Claude Simon : La répétition à l'œuvre*, Paris : L'Harmattan, 2005, p. 399.

³ Cf. SURMONTE (Emilia), « La parenthèse en suspens. Notes sur la traduction italienne des *Géorgiques* de Claude Simon », *Cahiers Claude Simon* n. 10, 2015, p. 168-178.

⁴ Cf. à ce propos MOUGLIN (Pascal), *L'effet d'image. Essai sur Claude Simon*, Paris : L'Harmattan, 1997, p. 238.

⁵ Cf. SCHOENTJES (Pierre), *Claude Simon par correspondance. « Les Géorgiques » et le regard des livres*, Genève : Droz, 1995, p. 222.

⁶ Cf. LAURICHESSE (Jean-Yves) (Dir.), « *Les Géorgiques*. Une forme, un monde », *La Revue des Lettres modernes*, série Claude Simon, n. 5, 2008 et MIGUET-OLLAGNIER (Marie), « Les Mythes revisités », dans *Métamorphoses du mythe : réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, SCHNYDER (Peter), Paris : Orizons, 2008, pp. 465-475.

⁷ Cf. NEEFS (Jacques), « Les Formes du temps dans *Les Géorgiques* de Claude Simon », *Littérature*, n. 68, décembre 1987, p. 121.

ambiguë entre vécu et fictionnalisation, ainsi que de celle, poético-mythique, qui s'instaure entre factualité et imaginaire¹.

Claude Simon commence à faire circuler certaines parties des *Géorgiques* au cours des années 70 sur des revues littéraires², parmi lesquelles on trouve un texte emblématique qui figurera par la suite, avec quelques petits remaniements, comme « Prologue » dans la version définitive du roman. Publié en février 1973 dans la revue « Art press »³, ce texte, intitulé « Deux personnages », se présente comme une sorte d'*ekphrasis* inspirée par les esquisses préparatoires du tableau *Le Serment du Jeu de Paume* du peintre David. Simon décrit une œuvre à l'apparence incomplète, où tout, pourtant, comme il le dit,

semble confirmer qu'il ne s'agit pas là d'une toile inachevée, mais d'une œuvre considérée par son auteur parfaitement accomplie et où, par la vertu de la couleur, sont volontairement privilégiés et distingués de leur contexte les deux visages, les épaulettes dorées, les mains du personnage assis et la lettre qu'il est en train de lire⁴.

Ce « Prologue » fonctionne comme un véritable « Avertissement au lecteur » sous forme déguisée, car non seulement il anticipe une relation entre jeunesse et maturité, entre temporalité et écriture, mais il prévient le lecteur du fait que tout ce qu'il va lire correspond à un projet délibéré et mené jusqu'au bout⁵.

Le projet d'écriture des *Géorgiques* trouve son impulsion définitive et sa forme seulement après 1978, à la suite d'un événement « déclencheur » : la découverte dans la maison de famille d'un placard caché où l'on a retrouvé une masse considérable de documents publics et privés concernant un ancêtre illustre du XVIII^e siècle, le général Jean-Pierre Lacombe de Saint Michel, dont la mémoire est restée vivante dans sa descendance⁶.

Véçu à l'époque de la Révolution Française à laquelle il a participé activement, Jean-Pierre Lacombe porte sur soi la faute « originelle » d'avoir été parmi ceux qui ont voté pour la mise à mort du roi Louis XVI et de tous les royalistes expatriés qui auraient fait retour en France. Parmi ces derniers se trouve son frère. « Régicide/Parricide » et « fratricide », donc, il a représenté par la suite une figure « encombrante » pour sa famille, partagée, comme on peut le voir dans le roman, entre un sentiment d'orgueil pour ses succès politiques et militaires et la honte, face à l'Histoire.

¹ Cf. SIMON (Claude), « La Fiction mot à mot », dans *Nouveau Roman : hier aujourd'hui*, 2, 1972, p. 73-116.

² Cf. SIMON (Claude), Cf. « Deux personnages », *Art press*, février 1973, p. 14-15, « Essai de mise en ordre de notes prises au cours d'un voyage en Zeeland (1962) et complétées », *Minuit*, n. 3, mars 1973, p. 1-18, et *Cahiers Claude Simon*, n. 1, 2005, p. 17-34, « Le Général », *Art Press*, été 1977, p. 28-29, « Le Régicide », *La Nouvelle Critique*, juin-juillet 1977, p. 45-46, « Les Géorgiques », *La Nouvelle Revue Française*, n. 308, 1978, p. 1-27.

³ Cf. SIMON (Claude), « Deux personnages », *op. cit.*

⁴ SIMON (Claude), *Les Géorgiques*, dans SIMON (Claude), *Œuvres*, Paris : Gallimard, Pléiade, tome II, 2013, p. 653.

⁵ Cf. SURMONTE (Emilia), « Claude Simon. Dal plurale al plurale », dans SIMON (Claude), *Le Georgiche*, Sant'Angelo in Formis : Lavieri, 2012, p. 363-374.

⁶ Cf. LAURICHESSE (Jean-Yves) (dir.), « Figure historique et personnage romanesque. Le général L.S.M. dans *Les Géorgiques* de Claude Simon », *Littératures*, n. 73, 2015, p. 212.

Confronté à cette masse imposante de documents hétérogènes, conservés en ordre épars, le lecteur Simon pénètre, de manière désordonnée, dans le vécu de son ancêtre, en découvre des aspects publics, familiers, intimes et parfois secrets, qui lui étaient inconnus, ainsi que son penchant pour l'écriture poétique, et les compare avec la « narration » de la vie du Général qui lui a été transmise par sa famille. Cette lecture engendre en lui un mouvement émotionnel et intellectuel complexe, fait de suggestions, réflexions, souvenirs, suppositions - organisés sur un mode digressif - qui tournent autour d'un questionnement ouvert sur l'identité profonde du général Jean-Pierre Lacombe et sur celle de son « rejeton » lointain dans le temps en train d'en lire les « traces » qu'il a laissées, ces fragments existentiels et énigmatiques que l'écriture a remis à la postérité.

Et comment le descendant pourrait-il parvenir, à son tour, à restituer la complexité de son expérience existentielle et lectorale ? À la fixer dans et par l'écriture, en lui donnant un ordre sous-jacent capable de représenter le chaos, le mal et l'incompréhensible des vies humaines dans les différentes époques ? Et en retrouver, malgré tout, un ordre éternel dans une temporalité naturelle et cyclique, comme celle de la « terre », qui suit la directrice naissance-croissance-mort-régénération ?

La réponse Simon la trouve dans une lettre que son ancêtre écrit à son intendante Batti pour lui ordonner une différente disposition des arbres fruitiers dans un terrain de sa propriété. Il les veut en quinconce :

Vous direz je vous prie au jardinier d'arracher les vieux arbres fruitiers qui sont dans le verger faisant chènevier et de les planter en quinconce dans la pièce au-dessus de l'allée non pas attenante au verger qu'on a planté il y a trois ans dans le même clos au bas du travers mais de les planter de manière qu'avec le temps le quinconce puisse se lier au verger actuel [...] ¹.

Utilisé fréquemment en agriculture, le quinconce est également un système tactique des légions romaines et correspond, par sa forme, à la face avec le numéro cinq du dé à six faces.

Si l'on examine de plus près la relation entre la forme du quinconce et *Les Géorgiques*, on constate que celles-ci se composent précisément de cinq parties, reliées entre elles par un système de diagonales qui se croisent au centre de la narration dans la troisième partie, entièrement consacrée à l'histoire du descendant dans différents moments de sa vie, y compris dans sa position de lecteur et d'écrivain écrivant, comme on peut le voir dans le schéma ci-dessous, au fond de l'article.

Et si cette disposition en cinq parties n'est pas sans rappeler les actes d'une tragédie classique se concluant avec la présence inévitable de la mort, on peut également constater que toute la textualité du roman repose en effet sur une base rigoureuse qui correspond à une organisation interne en quinconce. Ce qui n'est pas étonnant car, comme il est notoire, Claude Simon avait l'habitude de rédiger des plans, des schémas, des scénarios comme travaux préparatoires de ses œuvres qui le guidaient dans l'écriture et le montage² de celles-ci.

¹ SIMON (Claude), *Les Géorgiques*, dans SIMON (Claude), *Œuvres*, tome II, op. cit., p. 681.

² Cf à ce propos le Fonds Claude Simon de la Bibliothèque Jacques Doucet à Paris et Cf. « Textes, plans et schémas de Claude Simon, relatifs à ses romans » dans SIMON (Claude), *Œuvres*, tome II, (dir.) DUNCAN (Alastair B.) en collaboration avec DUFFY (Jean), Paris : Gallimard, Pléiade, 2006, pp. 1203-1245.

Ma conviction est que cette structure peut être à juste titre considérée comme une forme scripturale de nature brachylogique en accord avec la matière traitée dans l'œuvre et ses modalités expressives¹. Comme annoncé en ouverture, elle représente une forme condensée (fragmentaire et fragmentale²) de ce « vécu écrit » que Simon développe dans la narration des *Géorgiques* par voie métalepique³, et que nous avons analysé dans d'autres travaux spécifiquement consacrés à cette œuvre⁴.

À partir de cette idée de structure sous-jacente, comme modalité brachylogico-conceptuelle qui guide l'écrivain dans sa narration, je vais présenter ici, de manière très synthétique, le schéma de son organisation interne que j'ai développé à partir d'une opération de « démontage » et de « re-montage » de l'œuvre, où il apparaît avec évidence la partialité de chaque partie et la « conversation » mutuelle entretenue par ses tenants majeurs. Je l'ai intitulé « Le vécu écrit », en reprenant l'expression que l'auteur lui-même utilise pour définir cette œuvre⁵. J'ai reparti dans un quinconce, comme on peut le constater, les différentes subjectivités qui participent pour Simon à la constitution de la « substance homme » et j'ai essayé d'en expliciter les relations dialogiques réciproques telles que l'écrivain les envisage, par un système de flèches qui procèdent en lignes droites et en diagonales.

Dans le carré central j'ai situé une « subjectivité mûre » - substance identitaire complexe, perçue au moment de la rédaction du roman - qui s'est formée à partir de l'intériorisation de quatre autres subjectivités présentes dans *Les Géorgiques*, que j'ai insérées dans les autres carrés.

Dans la partie supérieure du quinconce, à gauche, j'ai placé le carré de l'héritage, représenté par la figure du général Jean-Pierre Lacombe, avec ses clairs obscurs, le poids de ses « fautes originelles », et la transmission à son descendant du don orphique de l'écriture⁶. À droite, il y a la

¹ Cf. GONTARD (Marc), « Écritures fragmentales et postmodernes » dans *Conversations*, n. 1, 2016, pp. 67-73et notamment le passage suivant p. 73 : « Forme brachylogique par excellence, le fragment dans son emploi postmoderne révèle l'attirance contemporaine pour une écriture du discontinu, de la turbulence, de l'hétérogène [...] »

² Cf. GALAY (Jean-Louis), « Problèmes de l'œuvre fragmentale », *Revue poétique*, n° 31, Seuil, 1997. Cf. GONÇALVES (Matilde), « L'écriture fragmentale serait-elle un "texte réseau" ? », dans FLOREA (Ligia Stela) (dir.), *Directions actuelles en linguistique du texte*, actes du Colloque International Le Texte : modèles, méthodes, perspectives, Cluj-Napoca (Romania) : Casa Cărții de Știință, 2010 et notamment ce qu'elle dit à la page 194 : « L'écriture fragmentale se manifeste par une forme dynamique, en perpétuel procédé de réalisation, de création et de réception, due à la présence de la discontinuité et de la fragmentation. Ensuite, le choix de ce terme cherche à éviter un amalgame entre écriture fragmentaire qui incorpore aussi les fragments, les écrits personnels de certains écrivains (Joubert et Valéry)ou encore les œuvres de Claude Simon et de George Perec [...] ». Cf. aussi Garrigues (Pierre), Trabelsi Moustapha (dir.), *L'écriture fragmentale*, Sfax : collection URLDC, 2014, p. 319.

³ GENETTE (Gérard), *Mételepse : De la figure à la fiction*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 132.

⁴ Cf. en particulier SURMONTE (Emilia), « Claude Simon. Dal plurale al plurale », op.cit. et « L'amour est une ombre, L'érotique du regard dans *Les Géorgiques* de Claude Simon », in COSTAGLIOLA D'ABELE (Michele), DUMOULIÉ (Camille), VECCE (Carlo), (éds). (2014) *Eros latin. Convegno Internazionale Procida 13-15 settembre 2012. Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*, Napoli. ISBN 978-88-6719-072-0 Università degli Studi di Napoli Open Archive link <http://opar.unior.it/1865/>, pp. 287-294.

⁵ Cf. CALLE-GRUBER (Mireille), *Claude Simon. Une vie à écrire*, Paris : Seuil, 2011, pp. 333-361.

⁶ ZUPANCIC (Metka) «Hermès psychopompe: le "comme" des palimpsestes», in LAURICHESSE (Jean-Yves)(dir.), *Claude Simon.Allées et venues*, Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, n. 34, 2004, pp. 153-168.

« subjectivité jeune-adulte » perçue au moment de l'expérience dramatique de la guerre et de ses dévastations physiques et morales. Dans le carré en bas à gauche j'ai inséré la « subjectivité enfant » faisant son apprentissage du monde expérientiel et de ses représentations artistiques, et à droite celle que j'ai définie, la « subjectivité littéraire », comme construction identitaire culturelle, apprentissage du monde en mode lecturo-scriptural qui se réalise dans et par l'écriture. Car dans *Les Géorgiques* Simon raconte, entre autres, l'expérience de la guerre civile espagnole, qu'il a vécue pour un court moment, à travers une sorte de commentaire/conversation qui a pour objet la narration que de cette même guerre en a fait George Orwell dans son *Homage to Catalonia*. L'œuvre littéraire se construit, donc, pour Simon, en mode latéral par rapport au vécu, mais, une fois acquise par la lecture, elle croise et pénètre, par un déplacement diagonal, toute subjectivité singulière pour se fondre avec elle.

Après avoir identifié le contenu de chaque carré, j'ai essayé de définir (et de nommer) les mouvements relationnels (et dialogiques) entre les carrés que j'ai construits, tout en soulignant le fait que les différentes parties d'un quinconce sont en réalité séparées entre elles par des espaces vides. Dans la narration des *Géorgiques*, c'est justement ici, dans cette série d'entre-deux, qui se situe le mouvement d'écriture de la « subjectivité mûre », à la recherche d'une reconnaissance/appropriation/réappropriation des autres subjectivités, qui ne peuvent se réaliser que de manière incomplète, fragmentaire et fragmentale, comme je l'ai déjà annoncé, par collage et/ou montage, par photogrammes juxtaposés à même de créer des images en même temps immobiles et en mouvement. Relations qui ne peuvent être donc, je le répète, que diagonales, indirectes, basées sur un fond de remémoration, ou bien, sur un fond documentaire, mémoriel ou culturel, selon les cas.

Toujours construit dans cette faille d'entre-deux, il me semble de pouvoir envisager un autre type de relation dialogique possible à l'intérieur de ce schéma en quinconce et qui ne suit pas, cette fois-ci, des diagonales de convergence, mais un mouvement progressif de marche en avant qui part de la « subjectivité enfant » pour aboutir à la « subjectivité littéraire ».

Dans *Les Géorgiques* Simon nous présente la « subjectivité enfant » aux prises avec une réélaboration mythique du monde qui l'entoure, *via* le cinéma et le théâtre. Son esprit imaginaire le porte aussi à s'interroger sur la statue de son ancêtre qui se trouve dans la maison familiale, en jetant les bases d'une construction mythique de ce personnage¹, comme, plus en général, du monde, qui conditionnera son projet futur d'écriture. L'identité « militaire » du général se réverbère, à son tour, sur l'expérience atroce de la guerre que son descendant fait comme soldat et comme prisonnier. De son côté, cette « subjectivité jeune-adulte » trouve une consonance expérientielle avec la « subjectivité littéraire », comme je l'ai signalé, dans la partie concernant la guerre civile espagnole. C'est ici qui se réalise le point de convergence ultime entre l'homme et son désir d'une écriture engagée dans l'effort de saisir l'insaisissable, processus qui peut se mettre en place seulement à condition de puiser dans une modalité perceptive,

¹ Cf. LAURICHESSE (Jean-Yves) (dir), « Figure historique et personnage romanesque. Le général L.S.M. dans *Les Géorgiques* de Claude Simon », op.cit.

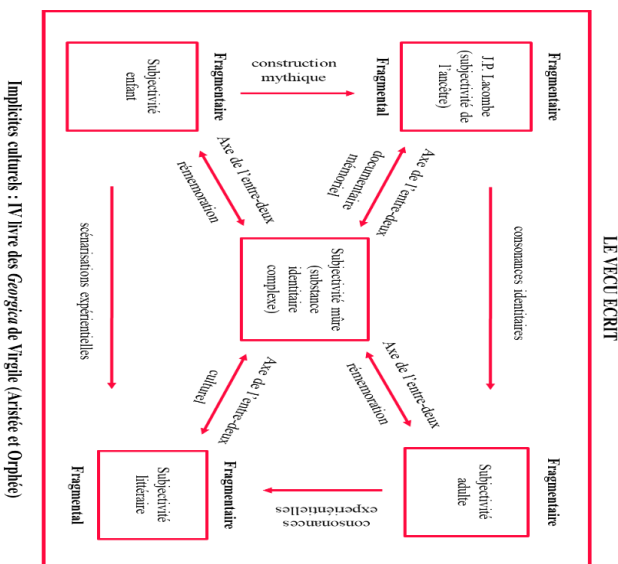
faite de « scénarisations expérientielles », qui, s'étant formée dans l'enfance, continue de fonctionner dans l'écrivain écrivain. Celui-ci, comme le titre du roman le suggère est en même temps l'Orphée qui dit le manque et l'Aristée qui, avec confiance, s'engage à régénérer la vie, par l'écriture, à partir de la matière « morte » du passé et du souvenir, pour « se dire » et « dire » l'homme. Mais Simon constate que, malgré son effort titanesque, il ne peut parvenir qu'à en dire, de manière partielle et incomplète.

Malgré la « macrologie » apparente de son discours, le récit de la substance profonde de l'homme reste dans *Les Géorgiques* une narration qui ne peut se réaliser, à mon avis, que par voie brachylogique, à travers la création d'un réseau conversationnel allusif et fragmenté, riche en implicites, de collage/montage de « micrologies » reliées entre elles par un système pluriel d'entre-deux, de nature conceptuelle, temporelle, textuelle, scripturale et auctoriale.

Emilia Surmonte

ANNEXE : Claude Simon, *Les Géorgiques*

SCHEMA DU « VÊCU ÉCRIT »



Claude Simon, *Les Géorgiques*, Ed. Le Minuit 1981

Références bibliographiques

Calle-Gruber (Mireille), *Claude Simon. Une vie à écrire*, Paris : Seuil, 2011, p. 333-361.

Costagliola D'Abele (Michele), Dumoulié (Camille), Vecce (Carlo), « L'amour est une ombre, L'érotique du regard dans *Les Géorgiques* de Claude Simon », in (éds). (2014) *Eros latin*. Convegno Internazionale Procida 13-15 settembre 2012. Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli. ISBN 978-88-6719-072-0 Università degli Studi di Napoli Open Archive link <http://opar.unior.it/1865/>, p. 287-294.

Dessons (Gérard), *La voix juste. Essai sur le bref*, Paris : Éditions Manucius, 2015, ch. « De la justesse et du langage », p. 114-133.

Fonds Claude Simon de la Bibliothèque Jacques Doucet à Paris et « Textes, plans et schémas de Claude Simon, relatifs à ses romans », in Simon (Claude), *Œuvres*, tome II, (éd.) Duncan (Alastair B.) en collaboration avec Duffy (Jean), Paris : Gallimard, Pléiade, 2006, p. 1203-1245.

Galay (Jean-Louis), « Problèmes de l'œuvre fragmentale », in *Revue poétique*, n° 31, Seuil, 1997.

Garrigues (Pierre), Trabelsi Moustapha (éds), *L'écriture fragmentale*, Sfax : collection URLDC, 2014.

Genette (Gérard), *Métalepse : De la figure à la fiction*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2004.

Gontard (Marc), « Écritures fragmentales et postmodernes », in *Conversations*, n. 1, 2016, p. 67-73.

Gonçalves (Matilde), « L'écriture fragmentale serait-elle un "texte réseau" ? », in Florea (Ligia Stela) (éd.), *Directions actuelles en linguistique du texte*, actes du Colloque International Le Texte : modèles, méthodes, perspectives, Cluj-Napoca : Casa Cartii de Stiinta, 2010.

Guizard (Claire), *Bis repetita. Claude Simon : La répétition à l'œuvre*, Paris : L'Harmattan, 2005.

Hamdan (Dima), « La Brachylogie, paradigme de la Connaissance », in *Conversations*, n. 3, 2017, p. 116-123.

Starobinski (Jean), *Montaigne en mouvement*, Paris : Gallimard, 1993.

Laurichesse (Jean-Yves) (éd.), « *Les Géorgiques*. Une forme, un monde », *La Revue des Lettres modernes*, série Claude Simon, n. 5, 2008.

Laurichesse (Jean-Yves) (éd.), « Figure historique et personnage romanesque. Le général L.S.M. dans *Les Géorgiques* de Claude Simon », in *Littératures*, n. 73, 2015.

M'Henni (Mansour), *Le retour de Socrate*, Tunis : Éditions Brachylogia, 2015.

Miguet-Ollagnier (Marie), « Les Mythes revisités », dans *Métamorphoses du mythe : réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, Schnyder (Peter), Paris : Orizons, 2008, p. 465-475.

Mougin (Pascal), *L'effet d'image. Essai sur Claude Simon*, Paris : L'Harmattan, 1997.

Neefs (Jacques), « Les Formes du temps dans *Les Géorgiques* de Claude Simon », in *Littérature*, n. 68, décembre 1987, p. 121.

Piat (Julien), *L'Expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman (Beckett, Pinget, Simon) : Contribution à une histoire de la langue littéraire dans les années 1950*, Paris : Champion, 2011.

Ricœur (Paul), « L'identité narrative » in *La narration. Quand le récit devient communication*, Genève/Neuchâtel : Labor et Fides, 1988, p. 278-300.

Ricœur (Paul), *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983.

Ricœur (Paul), *Temps et récit II : La configuration dans le récit de fiction*, Paris : Seuil, 1984.

Ricœur (Paul), *Temps et récit III : Le temps raconté*, Paris : Seuil, 1985.

Schödinger (Erwin), *Physique quantique et représentation du monde*, Paris : Seuil 1992.

Schoentjes (Pierre), *Claude Simon par correspondance. « Les Géorgiques » et le regard des livres*, Genève : Droz, 1995.

Simon (Claude), *Les Géorgiques*, in Simon (Claude), *Œuvres*, Paris : Gallimard, Pléiade, tome II, 2013, p. 653.

Simon (Claude), « La Fiction mot à mot », in *Nouveau Roman : hier aujourd'hui*, 2, 1972, p. 73-116.

Simon (Claude), Cf. « Deux personnages », in *Art press*, février 1973, p. 14-15, « Essai de mise en ordre de notes prises au cours d'un voyage en Zeeland (1962) et complétées », in *Minuit*, n. 3, mars 1973, p. 1-18, et *Cahiers Claude Simon*, n. 1, 2005, p. 17-34, « Le Général », in *Art Press*, été 1977, p. 28-29, « Le Régicide », in *La Nouvelle Critique*, juin-juillet 1977, p. 45-46, « Les Géorgiques », in *La Nouvelle Revue Française*, n. 308, 1978, p. 1-27.

Simon (Claude), *Les Géorgiques*, Paris : Minuit, 1981.

Surmonte (Emilia), « Claude Simon. Dal plurale al plurale », in Simon (Claude), *Le Georgiche*, Sant'Angelo in Formis: Lavieri, 2012, p. 363-374.

Surmonte (Emilia), « La parenthèse en suspens. Notes sur la traduction italienne des *Géorgiques* de Claude Simon », in *Cahiers Claude Simon* n. 10, 2015, p. 168-178.

Zemmour (David), *Une syntaxe du sensible. Claude Simon et l'écriture de la perception*, Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2008.

Zupancic (Metka) « Hermès psychopompe : le “comme” des palimpsestes », in Laurichesse (Jean-Yves) (éd.), *Claude Simon. Allées et venues*, Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, n. 34, 2004, p. 153-168.

Se découvrir dans l'Autre. Approche brachypoétique des journaux extimes d'Annie Ernaux

Résumé

Les concepts fournis par la nouvelle approche brachypoétique serviront à relever la nature de quelques espaces conversationnels esquissés dans deux journaux extimes d'Annie Ernaux, particulièrement dans *Journal du dehors*(1993). Tout d'abord, on s'interrogera sur le rôle des dialogues dépourvus de tout esprit de conversation authentique, mais que l'observatrice transcrit dans l'espoir d'appréhender l'Autre dans toute sa diversité discursive. À partir d'un entre-deux mémoriel déclenché par des bribes de paroles et des images de l'espace traversé régulièrement, un dialogue muet, essentiellement brachylogique, se tisse entre la narratrice écrivain et son quotidien. Ainsi se met-elle à questionner sa place vis-à-vis d'autrui, tout en s'interrogeant sur le sens de son écriture. Enfin, une brève discussion au sujet de la conclusion de *Journal du dehors* confirmera la justesse de l'exergue choisie par Ernaux : « Notre vrai moi n'est pas tout entier en nous ».

Mots-clés : Annie Ernaux, journal extime, approche brachypoétique, altérité

Title: Finding Oneself in the Other: A “Brachypoétique” Approach to Annie Ernaux’s “JournauxExtimes”

Summary: Several conversational spaces outlined in two of Annie Ernaux’s “journauxextimes”, particularly *Journal du dehors* (1993), will be analyzed using the concepts of the new “brachypoétique” approach. First, we will question the role of some dialogues that are completely devoid of an authentic conversational spirit, but which are nevertheless transcribed by an observer fascinated with the discursive diversity of the Other. Starting from a “in-between” memory triggered by word parts and images inspired by her regular walks through different spaces, a silent conversation, essentially “brachylogique”, is woven between the female narrator and her environment. She asks herself about her own place vis-à-vis with the Other while wondering about the purpose of her writing. Finally, a brief discussion about the conclusion of *Journal du dehors* will hopefully confirm the correctness of the exergue chosen by Ernaux for this diary: “Our true self is not entirely in us.”

Keywords: Annie Ernaux, journal extime, brachypoétiqueapproach, alterity.

« Il y a les journaux et le reste, qui est une espèce de chantier », précisait Annie Ernaux dans *L'écriture comme un couteau*, entretien publié par Frédéric-Yves Jeannet en 2003. Les quatre romans d'Ernaux¹, ainsi que ses récits autobiographiques² sont sortis de ce « chantier » organisé autour

¹*Les armoires vides* (1974), *Ce qu'ils disent ou rien* (1977), *La femme gelée* (1981) et *La Place* (1983).

²*Passion simple* (1991), *La Honte* (1997), *L'Événement* (2000), *L'Occupation* (2002), *L'Usage de la photo*, avec Marc Marie (2005), *Les Années* (2008), *Mémoire de fille* (20016).

de la quête identitaire d'une jeune fille normande qui commence à voir autrement sa famille commerçante sous l'influence de l'école privée catholique. Devenue transfuge de classe, elle se met à questionner sa « place » et s'interroge sur la meilleure façon de représenter son milieu d'origine sans le trahir. À ces récits s'ajoutent les journaux, dont l'écriture plus spontanée et plus fragmentée permet à l'écrivain de saisir le vécu immédiat, le sien, mais aussi celui des autres.

Notons d'emblée que les journaux intimes ou « extimes¹ », ainsi que *L'atelier noir* (2011), journal d'écriture commencé en 1982, occupent une place particulière dans l'écriture d'Annie Ernaux. Qu'il s'agisse du vécu personnel ou collectif, ou bien de réflexions révélant le souci de la forme la plus adéquate pour ses écrits, les journaux conservent des traces d'existence renvoyant à des degrés différents à un « je » qui se cherche constamment à travers ses expériences présentes ou passées, mais surtout à travers son intersection fulgurante avec les autres. Ainsi, les observations consignées entre 1985 et 1999 seront-elles réparties entre *Journal du dehors* (1985-1992) et *La vie extérieure* (1993-1999), livres composés de courtes scènes et de bribes de paroles saisies sur le vif au cours des déplacements quotidiens d'Ernaux entre Cergy-Pontoise et Paris.

Dans ce qui suit, nous allons nous servir de l'approche brachypoétique afin de relever plusieurs espaces conversationnels qui s'esquissent dans les journaux susmentionnés², particulièrement dans *Journal du dehors* (1993). Tout d'abord, nous allons nous interroger sur le rôle des dialogues dépourvus de tout esprit de conversation authentique, mais que l'observatrice choisit de transcrire dans l'espoir d'appréhender l'Autre dans toute sa diversité discursive. Suite à l'observation de cette altérité surprise dans un espace socialement marqué, une véritable conversation brachylogique s'amorce entre la narratrice écrivain et les éléments du quotidien qui attirent son regard, et dont certains déclenchent des associations surprenantes avec des scènes de son passé à elle. À partir de cet entre-deux mémoriel elle se met à questionner sa place vis-à-vis d'autrui, tout en s'interrogeant sur le sens de son écriture dans un monde devenu de plus en plus menaçant. Enfin, nous discuterons brièvement la conclusion de *Journal du dehors* qui confirme la justesse du choix de la citation de Rousseau mise en tête de cet ouvrage : « Notre vrai moi n'est pas tout entier en nous ». Plusieurs concepts discutés par Paul Ricoeur dans *Temps et récit III* et *Soi-même comme un autre* nous aideront à éclairer cette conclusion apparemment paradoxale, à savoir que notre quête identitaire ne peut se poursuivre que par le biais d'une conversation intelligente avec autrui et le monde que nous habitons et qui nous habite.

Les journaux extimes

Sur la quatrième de couverture de *Journal du dehors* Ernaux résume la finalité de son entreprise scripturaire : « Il me semble que je voulais ainsi retenir quelque chose de l'époque et des gens qu'on croise juste une fois, dont l'existence nous traverse en déclenchant du trouble, de la colère ou de

¹ Terme emprunté à Michel Tournier (*Journal extime* 2002).

² Un troisième, *Regarde les lumières mon amour*, publié 14 ans plus tard, raconte un an de la vie de l'hypermarché Auchan de Trois-Fontaines. Loin d'être un « non-lieu », comme l'affirme Marc Auger (1992), la grande surface commerciale s'offre au regard de l'observatrice consommatrice dans toute sa diversité sociale et langagière.

la douleur ». Comme on peut le constater, l'objectivité requise par le genre journalistique n'exclut pas le bouleversement affectif provoqué par la vue de gens et d'images qui l'affectent involontairement. Certes, ce journal se présente comme un projet d'ethnologue : « Aucune description, aucun récit non plus. Juste des instants, des rencontres. De l'ethnotexte » (*JDD* 65). Pour toucher à la vérité du soi de l'Autre saisi dans son rapport immédiat avec le quotidien, il fallait donc dépouiller au maximum son écriture. Cependant, au contact ne serait-ce que fulgurant avec l'altérité, l'observatrice ne peut s'empêcher de réfléchir à la nature de son ipséité qui semble habiter un entre-deux souvent problématique.

Organisé en huit sections de longueur inégale, *Journal du dehors* contient la relation concise des scènes et des mots dont l'effet exercé sur l'être au monde et le langage de la narratrice n'est pas négligeable. Plongée dans la foule, que ce soit dans le train ou dans le métro, au supermarché ou au centre commercial de la Ville Nouvelle où elle habite, la diariste réfléchit sur l'impact du quotidien sur son existence et son écriture, ce qui contribue, constate-t-elle, à une meilleure connaissance de Soi et de l'Autre. Les nombreux commentaires autoréflexifs, auxquels s'ajoutent des notations et clarifications de l'écrivain au sujet des motivations et de la finalité de son écriture, témoignent de l'incessante recherche de la vérité du vécu personnel et collectif, ainsi que de sa volonté de les éclairer simultanément. Aussi, un dialogue intérieur, essentiellement brachylogique, se tisse-t-il entre le sujet observateur et les éléments du quotidien qui l'obligent à confronter constamment sa vérité à elle à la vérité de l'Autre.

Précisons que le concept de « quotidien » est utilisé dans cet article avec le sens que lui a donné le philosophe Bruce Bégout dans son ouvrage *La Découverte du quotidien* (2005). *Grosso modo*, il l'y définit comme un espace en voie de constitution résidant dans un entre-deux où l'être humain, dans son désir inconscient d'apaiser son inquiétude originaire, commence à prendre en charge son rapport au monde suite à la prise de conscience progressive du conflit entre le familier et l'étranger. La tension ontologique qui l'habite le rend capable de s'ouvrir vers l'inconnu, d'élargir ses frontières au fur et à mesure que l'étrangeté se transforme en familier.

Cette approche phénoménologique du quotidien se retrouve dans plusieurs récits d'Ernaux dont l'enjeu se joue sur le terrain d'un quotidien dynamique et pluriel, traversé de nombreuses tensions. À partir du moment où l'écrivain décide de ne plus « prendre le parti de l'art » (*La Place* 46), de rester « au-dessous de la littérature » (*Une femme* 23), l'écriture plate s'impose comme une évidence : tomber dans le piège de la rhétorique, affirme-t-elle, ce serait trahir son milieu défavorisé, dépourvu de capital culturel. Autrement dit, toute fiction serait trahison du réel ; la recherche de la vérité sur sa place au monde, sur son identité, intimement liée à l'héritage familial, ne pouvait se faire qu'en optant pour une écriture neutre, factuelle, apparemment froide dans sa brièveté et sa précision.

Il n'est donc pas étonnant qu'Annie Ernaux choisit une écriture similaire pour ses journaux extimes dont la portée est « d'atteindre la réalité d'une époque [...] au travers d'une collection d'instantanés de la vie quotidienne collective » (Avant-propos de *JDD* 8). Confrontée aux

faits réels, elle se demande tout d'abord quelle serait la meilleure démarche pour les relater :

Ou bien les relater avec précision, dans leur brutalité, leur caractère instantané, hors de tout récit, ou les mettre de côté pour les faire (éventuellement) « servir », entrer dans un ensemble (roman par exemple). Les fragments, comme ceux que j'écris ici, me laissent insatisfaite, j'ai besoin d'être engagée dans un travail long et construit (non soumis au hasard des jours et des rencontres). Cependant, j'ai aussi besoin de transcrire les scènes du R.E.R., les gestes et les paroles des gens pour eux-mêmes, sans qu'ils servent à quoi que ce soit. (*JDD* 85)

Cette réflexion métalinguistique qui semble tirée du journal d'écriture de l'écrivain traduit son hésitation entre le genre fictionnel et non fictionnel, mais aussi sa difficulté de trouver le type d'écriture approprié à son entreprise scripturale.

Dans *La vie extérieure* (2000), Ernaux continue à transcrire des scènes de vie réelles et à se poser la question de la validité et de la réception du discours non fictionnel : « L'écriture serait-elle 'acceptable' à la seule condition qu'elle soit fiction? » (*VE* 100). Le rapprochement entre la vie et l'écriture constitue d'ailleurs un sujet de réflexion constant dans ses écrits : d'un côté, la vie comme texte qui se donne à être déchiffré, de l'autre, l'écriture comme redoublement des plaisirs et des douleurs de la vie. Un extrait de la quatrième de couverture de ce deuxième journal du dehors en dit long à ce sujet : « des fragments du texte que nous écrivons tous rien qu'en vivant [...] Pourtant, je sais que dans les notations de cette vie extérieure, plus que dans un journal intime, se dessine ma propre histoire et les figures de ma ressemblance. »

Comment sortir de cet entre-deux générique ? Quelle serait la meilleure façon de saisir le réel et de le rendre encore plus vrai par le biais de l'écriture ? Il paraît que le journal, fragmentaire par excellence, lui donne la possibilité de figer des morceaux de réel qui l'attirent sans trop savoir pourquoi. Cependant, bien que le journal extime lui permette de mieux saisir la fugacité de la vie dans toute son authenticité, Ernaux ne peut s'empêcher de chercher les « signes de la littérature dans la réalité » (*JDD* 46). Par conséquent, le discours de l'ethnologue, indispensable sous l'angle de l'authenticité de la relation, se voit constamment brouillé par le discours littéraire qui le découpe et l'organise en courtes séquences narratives, ce qui crée un entre-deux problématique pour un auteur qui refuse l'étiquette d'écrivain.

Espaces conversationnels inauthentiques

Il n'est pas sans intérêt de noter que c'est à partir de cet entre-deux que la diariste se met à s'interroger sur sa façon d'être au monde et sa position vis-à-vis du dit et du non-dit du langage. Au cours de ses déplacements quotidiens consignés dans ses journaux elle assiste à des échanges qui n'ont rien à faire avec une conversation animée par un esprit de dialogue authentique. Les bribes de paroles qu'elle entend dans le train ou dans le métro servent le plus souvent à se donner en spectacle, à projeter une fausse image de soi, comme le font une mère et sa fille qui reviennent des vacances. Après avoir écouté leur dialogue, l'observatrice note dans son journal :

Elles se sentent autorisées à faire partager leurs réflexions à tous les voyageurs, leurs gestes, persuadées visiblement de l'excellence de leur être social et sachant qu'on les écoute, qu'on les regarde. Désireuses d'offrir le spectacle d'une intimité et d'un rapport mère-fille qu'elles estiment enviable. (*JDD* 49)

Elle fait également des commentaires au sujet d'un « exercice rhétorique » (*JDD* 83) illustré par la conversation entre un clochard qui tient à ce qu'on s'adresse à lui poliment, et un jeune homme ivre qui l'aborde d'une façon agressive et vulgaire :

Le jeune persiste dans son intention agressive, note la narratrice, l'autre continue de définir le code d'une véritable conversation, dans un monde « normal », dont déjà il est exclu matériellement, mais dont il veut garder les usages, à la manière des aristocrates ruinés continuant de pratiquer le baisemain. (*JDD* 84)

Nombreuses sont d'ailleurs les notations qui mettent en évidence les inégalités socio-économiques exprimées à travers des conversations inauthentiques, lourdes d'un non-dit rapidement saisi par une observatrice sensible à ce sujet. La scène qui se passe dans « la boucherie du village » est exemplaire à plus d'un titre. C'est une véritable saynète ayant comme acteurs le boucher et ses clients. Avec ses habitués, mots et gestes soigneusement choisis, observe la narratrice :

Perfection d'un échange, note la diariste. La reconnaissance mutuelle, entre le boucher et le client, se manifeste par l'enjouement du ton, des plaisanteries. Indiciblement se joue ici un rite consacrant la nourriture conviviale, lourde de sang, la famille, le bonheur répété des dimanches autour de la table. (*JDD* 42)

Mal à l'aise des autres clients exclus de ce rituel, devenus soudainement conscients de ne pas appartenir au même ordre social. Possible mal à l'aise du lecteur, qui assiste en voyeur à ce dialogue chargé de connotations symboliques. Enfin, reconnaissance de cette scène par une observatrice issue du milieu commerçant.

Conversations brachylogiques

Paradoxalement, les notations qui se veulent objectives font ressurgir des scènes, des sensations et des mots du passé qui ne révèlent leur entière signification que grâce à l'observation attentive des autres par un sujet qui ne peut rester entièrement neutre. Qu'en est-il donc du souci d'objectivité de la narratrice et de ses précautions initiales de s'effacer autant que possible de son texte? À la lecture des journaux, on constate qu'il suffit d'une parole, d'une bribe de dialogue, d'une vieille chanson, d'un graffiti ou de la lecture d'un fait divers pour qu'une conversation intérieure s'engage avec l'espace observé, les gens qui ont traversé sa vie, mais aussi avec le monde secoué par de nombreuses violences qui, remarque la diariste, suscitent de moins en moins d'indignation.

À ce sujet, notons que la subjectivité de l'instance d'énonciation se manifeste le plus souvent lorsqu'elle aperçoit des marginaux qui lui révèlent brutalement les inégalités sociales, ou lorsqu'elle lit ou entend différents discours médiatiques menteurs ou manipulateurs. Aussi, un dialogue intérieur s'entame-t-il entre cette observatrice de plus en plus engagée et le monde qui lui rappelle qu'on ne s'interroge pas suffisamment sur la place qu'on y occupe.

En voici un exemple. Un chômeur n'arrive à vendre aucun journal dans le RER. « Je vous souhaite une très bonne journée et un bon week-end » (VE 35), lance-t-il aux voyageurs impassibles. « L'ironie des pauvres ne compte pas, ce n'est pas une arme, juste un agacement » (*Ibid.*), constate la narratrice. Dans ce fragment articulé à une quotidienneté directement observée et sévèrement jugée l'Autre n'est qu'« un objet de pensée » (Ricœur 1990 : 383) pour les voyageurs dont la passivité est une attestation muette de l'altérité. Mais pour la narratrice, il en est le sujet, car elle voit dans cette scène « une convocation par l'autre à la justice » (*Ibid.*).

Ce type de dialogue intérieur s'amorce également lorsque différentes formes de violence interpellent l'observatrice par le biais des médias. Indirectement, l'écrivain propose une version éthique de l'ipséité, invitant son lecteur à entrer en dialogue avec le monde et surtout à ne pas rester indifférent devant la pratique de l'excision (*JDD* 44-5), le terrorisme (VE 67, 79), le racisme et la xénophobie (VE 83-4, 120-22, 134). La mention des crimes perpétrés contre les faibles, enfants, femmes et animaux (*JDD* 29, 60-1 ; VE 38-9, 69-70, 117, 123) est récurrente dans ses deux journaux. Dans le deuxième, la condamnation de la guerre des Balkans est omniprésente. « [L]a réalité lointaine ne fait pas honte » (VE 43), note la diariste après avoir écouté les commentaires télévisés au sujet de l'attentat de Sarajevo. Et quelques pages plus loin : « Les enfants de Sarajevo, des orphelins au milieu des ruines » (VE 61). Le ton journalistique de la narratrice devient plus violent devant le manque de réaction des gens face aux horreurs de la prise de Srebrenica par les Serbes : « Comme personne n'est capable de se représenter maintenant une guerre *réelle*, ni des camps de concentration *actuels*, tout le monde s'indigne et s'en fout » (VE 66). Mais lorsque l'exode des Kosovars commence, l'aide humanitaire s'organise rapidement, ce qui ne se fait pas, remarque-t-elle, pour les nombreux sans-abri, sans-papiers ou chômeurs qui continuent à être traités avec indifférence (VE 141).

Comme on l'a déjà constaté, l'observatrice ne cesse de manifester un intérêt particulier envers les marginaux, surtout les SDF. Aussi, une étrange connivence s'établit-elle entre ces « dominés » et les « dominants » dont l'indifférence à la misère et à la souffrance la dégoûte. Des bribes de conversations entendues en tant qu'enfant dans son milieu familial surgissent dans la mémoire de la narratrice, la replaçant par moments dans l'entre-deux social dont elle était sortie grâce à l'éducation et au mariage.

L'Autre qui m'habite et que j'habite

Une conclusion s'impose : la remise en question de la représentation de Soi et de l'Autre est doublée d'une constante interrogation de nos actes dont la motivation n'est pas toujours exprimée ou exprimable. Des choses apparemment insignifiantes nous interpellent, écrit la diariste. Il suffit de mettre notre vérité à l'épreuve de la vérité des autres, comme le propose Mansour M'Henni (2017 : 210), pour arriver à une meilleure connaissance de notre histoire personnelle inscrite, à notre insu, dans l'histoire des autres. En effet, à la fin de son premier journal la narratrice constate avec surprise que son histoire à elle ne lui appartient pas entièrement, qu'elle est reconnaissable dans les gestes et les paroles des autres.

C'est donc au-dehors, dans les passages du métro ou du R.E.R., les gens qui empruntent l'escalator des Galeries Lafayette et d'Auchan, qu'est déposée mon existence passée. Dans des individus anonymes qui ne soupçonnent pas qu'ils détiennent une part de mon histoire, dans des visages, des corps, que je ne revois jamais. Sans doute suis-je moi-même, dans la foule des rues et des magasins, porteuse de la vie des autres (*JDD* 106-07).

Cette révélation renvoie à une autre constatation de Paul Ricœur, à savoir que « l'Autre n'est pas seulement la contrepartie du Même mais appartient à la constitution intime de son sens » (1990 : 380), contribuant à une meilleure connaissance de Soi.

Et l'art, dans tout cela ? Vers la fin de son deuxième journal, on peut lire la notation suivante : « La vie extérieure demande tout, la plupart des œuvres d'art, rien » (*VE* 144). Quel rôle attribuer à l'art dans un monde qui risque d'effacer toute trace de notre passage ? Comment peut-il donner un sens à notre existence ? L'auteur amorce une réponse sur la quatrième de couverture du *Journal du dehors*. L'art, en l'occurrence l'écriture, aurait la capacité de sauver de l'oubli des pans de notre vécu, préservant « des traces de temps et d'histoire ». Il n'est donc pas étonnant que le fragment s'impose comme le meilleur moyen de représenter des morceaux de vie assemblés dans un collage capable de représenter un espace fracturé mais dynamique, où même le silence est chargé de sens. Par son écriture fragmentée, qui laisse beaucoup de place au non-dit et au sous-entendu, Annie Ernaux invite son lecteur à converser d'une façon intelligente avec le monde, à se mettre en situation égalitaire avec toute chose vivante. Le défi qu'elle adresse à la tradition diariste, dont Rousseau est une figure emblématique, devient évident dans ses écrits, particulièrement dans ses journaux extimes : notre vrai Moi, on ne peut le saisir qu'en relation avec autrui et le monde, au cours d'une conversation qui révèle le sens de la traversée d'espaces constamment modifiés dans le temps.

Mariana IONESCU (Huron Univ. College)

Bibliographie

AUGER Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 1992.

BÉGOUT Bruce, *La Découverte du quotidien*, Paris : Éditions Allia, 2005.

ERNAUX Annie, *Les armoires vides*, Paris : Gallimard, 1974.

---. *Ce qu'ils disent ou rien*, Paris : Gallimard, 1977.

---. *La femme gelée*, Paris : Gallimard, 1981.

---. *La Place*, Paris : Gallimard, 1983.

---. *Une femme*, Paris : Gallimard, 1987.

---. *Journal du dehors*, Paris : Gallimard, 1993.

---. *La vie extérieure*, Paris : Gallimard, 2001.

---. *L'écriture comme un couteau*, Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Stock, 2003.

---. *L'atelier noir*, Paris : Éditions de Busclats, 2011.

---. *Regarde les lumières mon amour*, Paris : Seuil, « Raconter la vie », 2014.

M'HENNI Mansour. *Le Retour de Socrate*, Paris : L'Harmattan, 2017.

RICŒUR Paul. *Temps et récit III*, Paris : Seuil, 1985.

---. *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, « Points », 1990.

La fonction argumentative et rhétorique dans les images de la Grande Guerre : une question brachylogique

Résumé : La propagande de guerre se concrétise en une véritable planification pendant le premier conflit mondial, dans lequel se réalise la mobilisation totale de la société civile. Dans ce nouveau contexte, la propagande devient un moment constitutif de la guerre même, une arme formidable pour son efficacité et pour la portée de ses effets. Il s'agit, alors, d'une stratégie rhétorique, argumentative et persuasive, qui se matérialise dans la guerre des mots. Les images et les slogans utilisés représentent des sources essentielles qui en constituent une partie déterminante.

L'analyse des messages propagandistes fait émerger la mise en œuvre de quelques principes, souvent pratiqués conjointement. Le premier est une stratégie de simplification intelligente, à laquelle est strictement liée la stratégie de la brièveté, soit la capacité de synthèse en tant que talent de la condensation. Il s'agit de ce que rappelle Gérard Dessons: « [...] la brièveté consiste à exprimer une chose avec les seuls mots indispensables, et pas plus ». Le deuxième principe est celui de la persuasion. En se réalisant dans un milieu de masse et conformément aux mécanismes psychologiques propres des masses, il doit nécessairement s'articuler selon une stratégie de formes brachylogiques. Rhétorique et brachylogie deviennent, même si de façon non complètement consciente, les piliers constitutifs de la propagande de guerre.

Mots-clés : propagande de guerre, slogan, fonction argumentative, rhétorique, analyse linguistique, métaphore, politique linguistique.

Title: The argumentative and rhetorical function in the images of the Great War: a brachylogical question

Summary: War propaganda underwent a real planning during the First World War, in which the total mobilization of civil society took place. In this new context, propaganda became a constitutive moment of the war itself, a formidable weapon for its efficacy and for the scope of its effects. It is then a rhetorical, argumentative and persuasive strategy, which materializes in a war of words. The images and slogans that were used represented essential sources which constitute a determinant part of it.

The analysis of propaganda messages reveals the implementation of a few principles, often implemented jointly. The first one is a simplification strategy, to which the strategy of brevity, i.e. the ability to synthesize as a talent for condensation, is strictly linked. This is what Gérard Desson reminds us of: “[...] brevity consists in expressing one thing with the only essential words, and no more!”. The second principle is persuasion. Since this propaganda was directed at the masses, in accordance with the psychological mechanisms peculiar to them, it must necessarily be structured according to a strategy based on brachylogical forms. Thus, rhetoric and brachylogy become, perhaps in an unconscious way, the fundamental pillars of war propaganda.

Keywords: War propaganda, slogan, argumentative function, rhetoric, linguistic analysis, metaphor, linguistic policy.



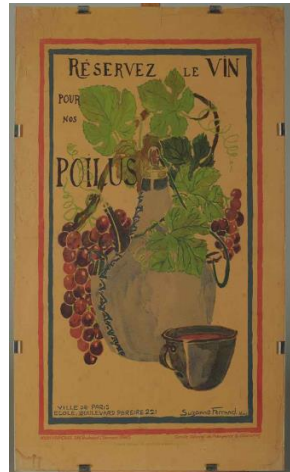
Affiche 1



Affiche 2



Affiche 3



Affiche 4

1. La propagande de guerre

La propagande de guerre est née au XX^e siècle pendant le premier conflit mondial. Les tentatives précédentes ne peuvent pas être considérées

comme véritable propagande car il leur manquait le caractère de scientificité qui ne s'est développé qu'à partir de 1914, en se concrétisant en une véritable planification, consciente de la psychologie de masse en temps de guerre. En effet, aux débuts du siècle, l'intérêt autour de la psychologie des masses commençait à se montrer, suite aussi à la parution d'une étude du sociologue Gustave Le Bon, qui, en 1895, avait publié sa *Psychologie des foules*. Dans le cas de la propagande pour la Grande Guerre il s'agit, toutefois, de l'emploi de la psychologie des masses dans un domaine et une circonstance plus spécifiques, en relation au moment où se réalisait la mobilisation totale de la société civile en faveur de la guerre¹.

Dans le nouveau contexte, la propagande devenait un moment décisif. Ce n'était pas suffisant de déclarer et de faire la guerre à l'ennemi : il fallait persuader en permanence la population civile – ceux qui s'étaient mobilisés – à la guerre. La propagande opérait selon deux directions : la population civile, qui devait offrir le soutien nécessaire, économique et morale, et les soldats, qui devaient conserver leur niveau de tension physique et psychique. Pour cette raison la propagande a été une arme formidable et inattendue pour son efficacité et pour la portée de ses effets, se chargeant de multiples fonctions : elle s'adresse d'abord au soldat, puis au soldat et à l'ennemi, ensuite à toute la nation, et elle finit par étendre son rayon d'action même à l'opinion publique adverse et internationale. Celui qui, parmi les belligérants, parvient à se montrer comme le détenteur de l'idée juste, voire aussi comme la victime d'une agression injuste, réussira à développer auprès des autres un idéal éthico-sentimental, en se présentant en tant que champion de l'humanité et créant ainsi les conditions pour obtenir d'ultérieurs aides politiques, économiques et militaires. Il s'agit, alors, de mettre en acte une stratégie rhétorique, argumentative et persuasive. Comme le dira Chaïm Perelman, « [...] le propagandiste doit tout d'abord s'attirer l'écoute bienveillante du public² ».

Les images et les slogans utilisés représentent, donc, des sources essentielles pour la compréhension du phénomène de la guerre, sources qui dès le premier conflit mondial en constitueront une partie déterminante. Selon Bernard Wilkin ce qui différencie « la Grande Guerre de celles qui l'ont précédée est l'intensité avec laquelle la propagande fut utilisée » : à la guerre des armes se joignait, ainsi, la « guerre des mots³ ».

L'analyse des messages propagandistes fait émerger la mise en œuvre de quelques principes, souvent pratiqués conjointement. Le premier est une stratégie de simplification intelligente, à laquelle est strictement liée la stratégie de la brièveté, soit la capacité de synthèse en tant que talent de la condensation. Dans le but de persuader, le message est concentré au maximum, comprimé dans un slogan, qui fait facilement prise et qui peut être aisément rappelé. Il s'agit, à bien y voir, de ce que rappelle Gérard Dessons, en se référant à la *Rhetorica ad Herennium*, œuvre attribuée par

¹ Le sujet de la psychologie de masse devient tellement diffusé à l'époque, au point que Freud même s'en occupera dans son œuvre *Psychologie des masses et analyse du moi* (1921), où il faisait, parmi les autres, référence aux études de Gustave Le Bon.

² PERELMAN (Chaïm), OLBRECHTS-TYTECA (Lucie), *Trattato dell'argomentazione*, Torino : Einaudi, 1989, p. 55. La traduction est la nôtre.

³ WILKIN (Bernard), « Propagande militaire aérienne et législation durant la Première Guerre mondiale », *Revue historique des armées*, 274, 2014, p. 87.

plusieurs, même si de manière discutable, à Cicéron : « [...] la brièveté consiste à exprimer une chose avec les seuls mots indispensables, et pas plus »¹.

En dernière analyse, l'importance de la propagande faisait croiser dans sa genèse deux courants, qui peuvent être ensuite clairement distingués du point de vue théorique : le courant de la rhétorique, qui vise à convaincre et à persuader à travers des arguments et des suggestions, et le courant de la brachylogie, qui vise, en présence d'une masse, à condenser dans un texte simple et bref la puissance argumentative. Rhétorique et brachylogie deviennent, même si de façon non complètement consciente, les piliers constitutifs de la propagande de guerre. Étant la rhétorique dirigée dans ce cas à de grandes masses, la brachylogie se place, pour ainsi dire, dans sa destinée.

La propagande, selon le schéma qui sera ensuite établi et élaboré dans les années 1950 par Perelman², fait partie du genre rhétorique de l'argumentation, qui se caractérise par sa capacité de s'adresser à un auditoire ample et hétérogène, conquérant ainsi son adhésion. Le niveau intellectuel du message doit être suffisamment bas, pour pouvoir être compréhensible au plus grand nombre possible de personnes. L'on peut percevoir, à ce sujet, une certaine proportionnalité. Plus l'auditoire est ample, plus le niveau du message doit être bas et, donc, le slogan adopté doit être autant plus simple et bref. Ce n'est pas par hasard si l'on préférera, parfois, recourir aussi à la simple image, considérée elle-même, en tant que telle, comme la forme synthétique de la parole. Dans ce cas-là, c'est l'image même qui prend une fonction rhétorique et argumentative. Elle a, en effet, le but de sensibiliser, témoigner, persuader, critiquer implicitement, encourager explicitement, accompagnant ainsi la réflexion et, peut-être, même l'action. Les éléments de l'image, à ce point, se présentent comme analogues aux éléments identifiables dans une écriture rhétorique : exposer un point de vue sur un sujet dans le but de le rendre plausible ou justifiable, conquérant ainsi l'adhésion (intellectuelle et émotionnelle) des destinataires³.

Les principes qui caractérisent la propagande se révèlent, alors, une certaine partialité et une certaine déformation du message. Cela signifie que l'information n'est pas présente dans son intégralité, car elle contient et suggère un élément d'évaluation immédiatement perceptible, même si de manière inconsciente. Sous cette lumière, il peut arriver que de précises stratégies d'adjectivation ou de constructions verbales soient utilisées, dans le but de renforcer l'action motivante.

2. Quelques représentations de la Grande Guerre

La bataille de la Marne (5 septembre-12 septembre 1914) a marqué un moment décisif de la Grande Guerre. Elle a déterminé l'échec de l'espoir allemand de gagner la guerre dans six semaines et, à la fois, a soudé la résistance des Alliés. En dérive une longue et lente guerre d'usure dans les tranchées, qui se serait prolongée pour encore quatre ans jusqu'à la défaite

¹ DESSONS (Gérard), *La voix juste. Essai sur le bref*, Paris : Éditions Manucius, 2015, p. 59.

² PERELMAN (Chaïm), OLBRECHTS-TYTECA (Lucie), *op.cit.*

³ Sur le rapport entre image et langage voir JOLY (Martine), *L'image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe*, Paris : Armand Colin, 2011.

de l'Allemagne impériale.

Cette guerre, en imposant la mobilisation de toute la société, a unifié encore plus les français à leurs soldats, conduisant, entre autre, à la sacralisation de la figure du *poilu*.

Le mot *poilu*, étroitement lié à son image, marque deux mutations : la première, à caractère figuratif, par laquelle l'on passe de l'aspect physique du poilu à l'aspect moral, qui indique expérience et force ; et la deuxième, à caractère linguistique et sémantique, par laquelle l'on passe de l'originale forme adjectivale, qui signifie ce qui est "poilu" à une nominalisation¹, qui indique le fantassin français dans la première Guerre mondiale². Ce terme, en effet, suggérait la provenance typiquement rustique et agricole de ceux qui faisaient partie de l'infanterie française et leur propension à porter barbe et moustache touffues.

L'image du soldat français barbu a été largement utilisée dans la propagande de guerre, créant ainsi le stéréotype de l'homme qui se sacrifiait pour la patrie. Ce n'est pas sans raisons si dans le jargon militaire le mot *poilu* était synonyme de *courageux*³, de *brave*⁴. Pour cette raison, le fantassin français revient plusieurs fois dans les images de propagande de l'époque, parfois accompagnées aussi par des expressions idiomatiques⁵ ou bien historiquement consolidées.

La première affiche, œuvre du peintre Lucien Hector Jonas, datée 31 octobre-1^{er} novembre 1914, marque l'instauration de la *Journée du Poilu*⁶. Elle représente deux soldats sur le front et, s'agissant de la Toussaints, elle fait référence aux morts au combat. Les ruines à l'arrière-plan, ainsi que l'arbre mort, évoquent la destruction subie par les régions françaises de l'Est et du Nord. La structure en bois qui entoure l'image et le terre-plein en argile placent cette scène, tout avec des détails très précis, dans une des tranchées qui par milliers protègent la France. Les profils héroïques de cette résistance contre l'ennemi allemand sont illustrés par la transcription du message de Léon Gambetta : « *Avec vous et pour vous, nous jurons de sauver la France*⁷ ». Il s'agit d'une affiche qui cite une célèbre déclaration, où l'on peut reconnaître une stratégie de répétitions anaphoriques, qui

¹ Louis Guilbert, à ce propos, écrit : « la mutation sémantique est liée à une mutation de catégorie grammaticale pour une même unité lexicale », GUILBERT (Louis), *La créativité lexicale*, Paris : Librairie Larousse, 1975, p. 74.

² « Soldat français combattant de la guerre 1914-1918 (dans le langage des civils) », <http://www.cnrtl.fr/definition/poilu>

³ À titre d'exemple, voir DAUZAT (Albert), *L'argot de la guerre d'après une enquête auprès des officiers et des soldats*, Paris : Librairie Armand Colin, 1918, p. 48 : « le *poilu*, ce n'est pas l'homme à la barbe inculte, qui n'a pas le temps de se raser, — ce serait déjà pittoresque, — c'est beaucoup mieux : c'est l'homme qui a du poil au bon endroit, — pas dans la main ! — symbole ancien de virilité ».

⁴ « Le poilu devient l'archétype du brave soldat napoléonien qui a connu de nombreuses campagnes », *Images de 1917*, catalogue établi sous la dir. de GERVEREAU (Laurent) et PROCHASSON (Christophe), Paris : Musée d'histoire contemporaine, Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, 1987, p. 120.

⁵ Pour un approfondissement des propriétés structurales et sémantiques des expressions idiomatiques françaises, voir SIMATOS (Isabelle), *Éléments pour une théorie des expressions idiomatiques : identité lexicale, référence et relations argumentales*, Paris : Mimeo, Université Paris VII, 1987.

⁶ Voir affiche 1 ci-dessus.

⁷ Léon Gambetta, membre du Gouvernement de la Défense nationale (4 septembre 1870-19 février 1871), prononce cette phrase à la fin de la Proclamation qui a eu lieu à Paris le 8 octobre 1870 (cf. *Enquête parlementaire sur les actes du Gouvernement de la défense nationale*, Versailles : Cerf et fils, Imprimeurs de l'Assemblée Nationale, 1875, p. 209).

constitue une invitation pressante au combat et un engagement incontournable pour l'honneur¹. Notamment, la catégorie grammaticale du nombre, exprimée à travers le pronom *vous*, opportunément réitéré, est utilisée dans le but de s'adresser à la nation entière. Il s'agit de l'interpeller et de rappeler son attention afin de réaliser une participation héroïque. L'on peut repérer, à ce propos, l'actionnalité du verbe « jurer », qui emploie le trait sémantique de la télélicité² (soit de l'action adressée à un *telos*, un but). L'objectif, c'est-à-dire l'achèvement de l'action, est de sauver la France. Toutefois, le dessinateur n'exhibe pas le combat, mais une scène de genre dans le style des tableaux classiques, qui montre le repos des soldats. Ici émerge le contraste entre le soldat vu de dos, immergé dans l'ombre de la guerre, en alerte, et le soldat assis en pleine lumière. Le sourire de ce dernier s'irradie, presque comme un soleil, vers l'entrée de la casemate : il vient de recevoir un paquet, le don, évidemment, de quelqu'un qui a pensé à lui. Les deux médailles représentées en haut, à gauche et à droite, évoquent non seulement la reconnaissance de l'État pour le sacrifice du soldat sur le front, mais aussi pour la participation indirecte de l'oblateur.

Que l'on remarque les mots-clés, qui expriment l'intention de mobilisation : « jurer » et « sauver la France ». Il s'agit des deux formules, strictement enracinées dans un *vous* réitéré à travers l'indication prépositionnelle d'un « avec » et d'un « pour », là où le premier indique le fait d'être ensemble et le deuxième exprime le but. Dans ce sens, le pronom personnel tonique *vous*, en indiquant la catégorie de la personne à laquelle l'affiche s'adresse, concentre en soi aussi bien la signification de l'unité que la signification téléologique. La combinaison entre l'image et les mots est appelée, ainsi, à exprimer une charge symbolique, soit à constituer une force en soi, exprimée linguistiquement. La brièveté de l'ensemble « image plus texte », veut exercer une action mobilisante.

La deuxième affiche, œuvre de l'artiste Francisque Poulbot, est publiée presque deux mois après, le 25 décembre, à l'occasion de la nouvelle *Journée du Poilu*³. Au centre l'on ne trouve pas les visages des *poilus*, mais ceux – innocents et implorants – de deux enfants (un petit garçon et une petite fille) qui demandent l'aumône aux passants. Malgré ces visages doux et inermes, la guerre demeure bien présente, même si elle est métaphoriquement transférée en une autre modalité expressive⁴.

¹ Sur le rapport entre l'exemple historique et l'argumentation rhétorique Paola Paissa a affirmé : « L'exemple historique (dorénavant EH) est, depuis l'Antiquité, fort prisé en rhétorique. Représentant pour Quintilien « l'exemple par excellence » [...], l'EH mérite, selon Aristote, d'être préféré – au moins dans la délibération – aux paraboles ou aux récits (fables), plus appropriés au genre judiciaire», PAISSA (Paola), « Introduction : l'exemple historique dans le discours – enjeux actuels d'un procédé classique », *Argumentation et Analyse du Discours*, 16, 2016, <http://journals.openedition.org/aad/2204>. Voir aussi AMOSSY (Ruth), *L'argumentation dans le discours*, Paris : Dunod, 2000.

² Sur la notion de « télélicité » des verbes voir GAREY (Howard B.), « Verbal aspects in French », *Language*, 33, 1957, p. 91-110 ; LEFEUVRE (Florence), NICOLAS (David), « La phrase nominale existentielle et la distinction aspectuelle télélique / atélique », *Revue de Sémantique et Pragmatique*, Presses de l'Université d'Orléans, 2004, 14, p. 101-119 ; JAYEZ (Jacques), « Référence et actualité : le problème des verbes dits "aspectuels" », *Cahiers de linguistique française*, Université de Genève, 1996, p. 275-298.

³ Voir affiche 2 ci-dessus.

⁴ En ce qui concerne l'usage de la métaphore dans le processus argumentatif, on renvoie aux articles de PLANTIN (Christian), « Analogie et métaphore argumentative », *A contrario*, 16 (2), 2011, p. 110-130 et de LUSETTI (Michèle), « La métaphore argumentative », *Recherches*, n. 14, 1991.

Analysons les formes de ce transfert : le petit garçon porte un képi, en dotation à l'infanterie ; la médaille du poilu, qui orne sa poitrine, en témoignant sa participation à l'effort de la guerre, n'est pas différente de celles qui récompensent les mêmes combattants ; la petite fille, un peu plus âgée, est habillée en infirmière, pour rappeler l'engagement des femmes dans la guerre. L'information est sobre. Au lieu d'un titre stylisé difficile à lire, nous avons ici, dans un cadre bien délimité, une annonce qui se détache sur le fond blanc. L'inscription rouge sur fond blanc a plusieurs niveaux de signification : elle exprime, déjà du point de vue syntactique, un fort contraste, mais elle fait allusion en même temps au rapport entre le sang et la lumière, entre la guerre et la paix possible. Le slogan, représenté par la phrase prononcée par les enfants, joue sur le retour en famille du soldat pour les fêtes de Noël : « Pour que papa vienne en permission, s'il vous plaît ». Le verbe venir, avec sa qualité dynamique, conduit de façon naturelle au passage d'un mouvement physique à un permis déontique, créant ainsi, à travers le mouvement vers l'avenir, le contexte qui unit une lecture spatiale à une lecture modale. Il s'agit, donc, d'un verbe de mouvement centré sur une métaphore spatio-temporelle¹. Cependant, aussi à travers le mode fini du subjonctif, qui exprime le doute et le désir, on fait presque référence à un devoir futur qui tourne à la certitude. La date choisie, le jour de Noël, qui émane une force directe, est symbolique. Sans nier l'horreur de la guerre et la solidarité nécessaire de tous les français, on propose une trêve, le retour de tous les soldats à la famille et à la vie civile. Il faut souligner la valeur téléologique du *pour que* qui ouvre le slogan.

Comme il arrive souvent à ce moment historique, l'image des enfants est employée comme instrument pour attirer l'attention et la compassion des adultes. Il suffit de penser à l'affiche de Camille Boutet de 1916 qui nous touche pour la qualité du dessin et la richesse de ses couleurs². La dominante bleu-rouge-blanc souligne immédiatement le contexte patriotique. Ce sont les couleurs de l'uniforme des soldats français lors de la guerre franco-allemande de 1870. La neige qui recouvre le sol donne une sensation de froid, accentuée par le fait que la petite fille sur la gauche est sans manteau. Les enfants sont montrés de dos, pour souligner que leur identité, apparemment anonyme, est universelle. La cadre ovale, caractéristique de l'art du portrait, insiste sur l'aspect intime de cette scène de vie quotidienne. Les deux locutions, en caractères rouges, « Nous Saurons » et « NOUS EN PRIVER », la première avec les initiales en majuscule, la deuxième entièrement en majuscule, effacent toute ambiguïté, exaltant ainsi le contraste entre l'intérieur de la confiserie – bien fourni, scintillant – et l'extérieur, où se trouvent les trois enfants. Le passage du minuscule au majuscule exprime le crescendo du ton, qui fait réfléchir. Ces enfants, en renonçant à leur plaisir, offrent aux adultes un exemple et une réprimande.

En d'autres images de célébration de la *Journée du Poilu*, il n'y a pas

¹ Sur le rapport entre métaphore et verbes de déplacement nous nous sommes référés aux essais de BOUCHARD (Denis) (1993), « Primitifs, métaphore et grammaire : les divers emplois de venir et aller », *Langue française*, 100, 49-66 et de BRES (Jacques), LABEAU (Emmanuelle), « Aller et venir : des verbes de déplacement aux auxiliaires aspectuels-temporels-modaux », *Langue française*, 2013/3 (n. 179), p. 13-28.

² Voir affiche 3 ci-dessus.

de slogans, tandis qu'il est possible d'en relever quelques-unes dans lesquelles le fantassin français est quand même rappelé. Dans ce cas l'image devient autosuffisante, capable de condenser en soi la forme emblématique visible et la forme lexicale invisible, car elle est sous-entendue. L'image visible concentre en soi, de manière brachylogique, la partie invisible.

Une autre affiche, œuvre de Suzanne Ferrand, est de 1916, année marquée par les sanglantes batailles de Verdun (21 février-19 décembre) et de la Somme (1 juillet-18 novembre), et aussi par le refus opposé par Aristide Briand aux propositions de paix des Allemands. Il s'agit d'une affiche sponsorisée par la Ville de Paris, qui organise la propagande et la mobilisation à travers un concours de dessin ayant pour sujet l'« épargne pendant la guerre¹ ». La plupart des jeunes garçons participants, parmi lesquels il y avait Suzanne Ferrand à l'époque âgée de 16 ans, sont des adolescents qui poursuivent leurs études après la certification obtenue à l'école primaire supérieure. Un autre promoteur du concours est l'*Association Nationale pour l'expansion morale et matérielle de la France*, qui établit l'objet des restrictions à travers le *Comité National de Prévoyance & d'Économies*. Les dessins sélectionnés faisaient, en effet, référence au vin, au tabac, au pain et à tout cela qui manquait aux soldats au front. Du moment que l'on ne sait pas quand la guerre se terminera, la seule certitude réside dans l'effort économique que toute la société doit soutenir, à travers la privation, en faveur des soldats au front. Dans un climat pareil, les enfants aussi sont motivés à répondre aux attentes des adultes et, voire, à se comporter comme eux en adhérant à l'appel de la patrie. Mieux, ce sont justement les enfants qui donnent l'exemple.

Le dessin est très simple, aussi bien pour la composition que pour le texte, riche en détails (comme la couture, très soignée de la gourde), il exprime une variété de nuances (les couleurs des raisins et des feuilles), tandis que la stylisation de la grappe de raisin exalte les effets de lumière sur la tasse en tôle – remplie – que l'on imagine appartenir à un *poilu*. Mais il ressort, à bien voir, un autre contraste entre l'image et le slogan : le message de privation est exprimé très clairement, même si la guerre n'est pas représentée par l'image, n'étant rappelée que par les mots. Le slogan « Réservez le vin pour nos poilus » est une réprimande qui contraste significativement avec le caractère bucolique du dessin. On utilise, en effet, le mode verbal de l'impératif, où, comme Luce Petitjean rappelle, la relation locuteur-destinataire se présente immédiate, sans ambiguïté : « le locuteur établit certains rapports avec son destinataire pour le convaincre d'adopter sa pensée, d'effectuer l'action qu'il préconise² ». On comprend, ainsi encore mieux la signification et la force de l'impératif, souvent utilisé aussi en d'autres images de l'époque.

3. Le slogan de la propagande de guerre : pour un encadrement théorique

Dans la stratégie de la propagande, comme on a dit, se croisent les deux fonctions de la rhétorique et de la brachylogie. Pour ce qui en est de

¹ Voir affiche 4 ci-dessus.

² PETITJEAN (Luce), « L'impératif dans le discours politique », *Mots*, n. 43, *Acte d'autorité, discours autoritaires*, juin 1995, p. 19.

la première, il s'agit de la modalité du discours qui essaye de convaincre et de persuader avec argumentations et suggestions. Pour ce qui en est de la deuxième, la brachylogie, il s'agit de la modalité du discours qui ne présente le message que dans ses caractéristiques essentielles. Les études les plus récentes sur la brachylogie qualifient ces caractéristiques avec cinq propriétés : la brièveté, la concision, la petitesse, la minorité, la condition de la microstructure¹. On souligne opportunément que les deux premières caractéristiques (la brièveté et la concision) sont essentiellement linguistiques, tandis que les trois autres présentent des caractères métalinguistiques et extralinguistiques.

Quelques précisions se révèlent alors nécessaires. La brièveté ne se réduit pas à un acte quantitatif. Elle est caractérisée par un profil qualitatif qui peut être entendu à deux niveaux : à un premier niveau, l'on donne un maximum qualitatif dans un minimum quantitatif ; à un deuxième niveau, l'on donne un maximum sémantique dans un minimum morphologique. Cela signifie un rapport intrinsèque entre qualité et quantité, visant à persuader et à frapper. La concision indique le meilleur équilibre possible entre la densité intrinsèque du message et son efficacité sur les autres. La petitesse indique la dimension minimale de l'entité employée, aussi en termes extralinguistiques. La minorité indique l'aptitude de cette entité à augmenter bien au-delà de ses limites quantitatives de base. La condition de la microstructure indique, au contraire, l'aptitude d'une structure à concentrer à l'échelle inférieure toutes les qualités essentielles qui appartiennent à l'échelle supérieure, de façon à ce que dans le petit on puisse représenter, mieux que possible, le grand.

À ce point le discours peut être opportunément articulé. L'affiche, en tant que forme brachylogique, peut être analysée selon trois niveaux. Au premier niveau, elle apparaît comme l'expression d'une réalité plus vaste, dont elle est la forme transformée et synthétique. Au deuxième niveau, elle apparaît comme une forme décomposable en deux parties – l'image et le texte – là où, chacun des deux éléments est, comme dans un miroir, l'expression brachylogique de l'autre. Au troisième niveau, chacun des deux éléments, l'image et le texte, peut être ultérieurement décomposé en parties encore plus réduites, chacune desquelles est la forme brachylogique de la précédente.

À bien y voir, les trois niveaux susdits expriment trois mouvements : le premier niveau correspond à un *mouvement vertical ascendant* (affiche rapportée à la plus ample réalité), dont il est l'expression brachylogique ; le deuxième niveau correspond à un *mouvement horizontal* (entre la partie iconique et la partie textuelle) ; le troisième niveau correspond à un *mouvement vertical descendant* (de l'image à une réduction de celle-ci et du texte à une réduction de celui-ci). Les qualités susdites peuvent être très bien retrouvées dans les affiches de propagande que l'on vient d'examiner.

Analysons l'image de Poulbot. Au premier niveau, elle exprime dans sa densité globale (image plus texte) la forme synthétique de la situation de guerre subie par la société civile. Dans ce sens, du point de vue iconique, si l'on observe l'enfant qui demande le soutien économique,

¹ M'HENNI (Mansour), *Le Retour de Socrate. Introduction à la nouvelle brachylogie*, Paris : L'Harmattan, 2017, p. 77 sqq. Voir aussi www.cireb-brachylogie.org/la-nouvelle-brachylogie-essai-de-definition-par-pr-mansour-mhenni/

nous retrouvons, condensé dans son képi, un rappel à la figure du père ; du point de vue lexical, nous retrouvons, condensé dans la conjonction finale *pour que* et dans le substantif « papa », le renvoi au *but* pour lequel on demande l'aide et le renvoi à l'affection au nom de laquelle l'on sollicite le consensus du lecteur. Au deuxième niveau, nous pouvons séparer l'image du texte, en les considérant indépendants l'une de l'autre. Les deux éléments se montrent capables, déjà en soi, d'exprimer le même effet de persuasion. Entre la structure iconique et la structure linguistique on saisit, en effet, des affinités précises. Elles se regardent au miroir. D'une part, le képi du petit garçon et l'uniforme d'infirmière de la petite fille, qui ont en commun la condition de leur père qui se trouve au front, expriment une forte charge optative adressée au passant ; d'autre part, en correspondance linguistique, le même effet est produit par l'invitation (*Pour que papa vienne en permission, s'il vous plaît*) avec laquelle les enfants expriment une pudique demande et une urgente attente. Dans ce complexe dédoublé, même si la qualité informative diminue, rien ne se perd de la qualité persuasive. Nous en venons, à ce point-là, au troisième niveau. Dans ce cas, si l'on essayait à décomposer en morceau l'image d'un côté et le texte de l'autre, on pourrait assister à un même phénomène. En effet, la seule figure du petit garçon avec le képi et le panier suffit à exprimer la demande d'aide, comme suffirait aussi l'expression « *Pour que papa vienne en permission* ».

La structure iconico-lexicale, condensation d'une réalité plus ample, est constituée à son tour par des unités qui sont, à leur tour, des condensations à une échelle inférieure. La macrostructure (image plus texte), lorsqu'elle exprime la plus ample réalité, peut aussi se percevoir articulée en microstructures (faites seulement d'image ou de texte) qui renvoient, de manière condensée, à la macrostructure du départ ; si l'on continue à décomposer, l'entière structure iconique, ainsi que l'entière structure linguistique, peut encore être articulée en morceaux qui continuent à condenser en soi la signification de l'ensemble. Dans la macrostructure considérée, en réalité, se produisent aussi bien le phénomène de la microstructure, qui conduit du grand au petit, que le phénomène de la minorité, qui conduit du petit au grand. En tout cas, il faut remarquer que toute forme brachylogique constitue l'expression en synecdoque de la réalité plus complexe dont elle fait partie. Non seulement la partie représente le tout, mais dans la partie le tout est « concentré ». Cela veut dire qu'il ne s'agit pas seulement d'un phénomène intellectuel (représenter), mais aussi d'un phénomène émotionnel (concentrer).

L'on pourrait reconnaître des phénomènes pareils dans les autres affiches étudiées. Nous nous limitons à un autre exemple. Dans l'affiche de Jonas, analysons au moins le premier niveau brachylogique, celui qui concerne le rapport entre la structure iconico-linguistique et la réalité plus ample dont il fait partie. Les deux soldats au front, l'un de dos et l'autre en plein soleil qui regarde le cadeau qu'il vient de recevoir, expriment le rapport intrinsèque entre les hommes mobilisés au front et la société civile qui les soutiens, tandis que, d'autre part, le texte linguistique couplé à l'image est un morceau du discours de Léon Gambetta. Ici aussi on peut de toute évidence observer que la structure iconico-linguistique est l'expression de la plus ample réalité dont elle fait partie.

Il y a une dernière considération à faire. À côté des trois niveaux énoncés, on peut en relever un quatrième, qu'il faut entendre non plus seulement en termes de verticalité et d'horizontalité, mais aussi en termes de profondeur. Il s'agit de penser au rapport entre la forme de l'art picturale et l'affiche et au rapport entre la forme poétique et le texte. Dans une vision brachylogique, l'image est l'expression allégée d'une peinture, tandis que le texte est l'expression atténuée d'une forme poétique. L'affiche, forme d'art qui se meut entre une peinture et un schéma de base, constitue une forme allégée de la peinture, ainsi que, de manière ultérieurement graduée, un schéma de base est une forme appauvrie de l'affiche. En outre, le texte bref, se mouvant entre un texte poétique et un simple appel de base, constitue une forme atténuée d'un texte poétique, ainsi que, de manière ultérieurement graduée, l'appel de base constitue la forme appauvrie du texte bref.

Pour conclure, il s'agit en tout cas de formes expressives qui constituent un seul monde de propagande : celui de la rhétorique et celui de la brachylogie. On peut voir, ainsi, pratiquée concrètement, l'intersection (à caractère théorique et pratique) dont on avait déjà parlé : la rhétorique, qui vise à convaincre-persuader avec la force de l'argumentation et de la suggestion, s'unit à la brachylogie, qui vise à frapper avec la force de la condensation.

Carmen Saggiomo

Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli

Références bibliographiques

Amoissy (Ruth), *L'argumentation dans le discours*, Paris : Dunod, 2000.

Bouchard (Denis) (1993), « Primitifs, métaphore et grammaire : les divers emplois de venir et aller », *Langue française*, 100, 49-66.

Bres (Jacques), Labeau (Emmanuelle), « Aller et venir : des verbes de déplacement aux auxiliaires aspectuels-temporels-modaux », *Langue française*, 2013/3 (n. 179), p. 13-28.

Dauzat (Albert), *L'argot de la guerre d'après une enquête auprès des officiers et des soldats*, Paris : Librairie Armand Colin, 1918.

Dessons (Gérard), *La voix juste. Essai sur le bref*, Paris : Éditions Manucius, 2015.

Enquête parlementaire sur les actes du Gouvernement de la défense nationale, Versailles : Cerf et fils, Imprimeurs de l'Assemblée Nationale, 1875.

Garey (Howard B.), « Verbal aspects in French », *Language*, 33, 1957, p. 91-110.

Guilbert (Louis), *La créativité lexicale*, Paris : Librairie Larousse.

Images de 1917, catalogue établi sous la dir. de Gervereau (Laurent) et Prochasson (Christophe), Paris : Musée d'histoire contemporaine, Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, 1987.

Jayez (Jacques), « Référence et aspectualité : le problème des verbes dits "aspectuels" », *Cahiers de linguistique française*, Université de Genève, 1996.

Joly (Martine), *L'image et les signes. Approche sémiologique de*

l'image fixe, Paris : Armand Colin, 2011.

Lefeuvre (Florence), Nicolas (David), « La phrase nominale existentielle et la distinction aspectuelle télique / atélique », *Revue de Sémantique et Pragmatique*, Presses de l'Université d'Orléans, 2004, 14, p. 101-119.

Lusetti (Michèle), « La métaphore argumentative », *Recherches*, n. 14, 1991.

Paissa (Paola), « Introduction : l'exemple historique dans le discours – enjeux actuels d'un procédé classique », *Argumentation et Analyse du Discours*, 16, 2016, <http://journals.openedition.org/aad/2204>.

Plantin (Christian), « Analogie et métaphore argumentative », *A contrario*, 16 (2), 2011, p. 110-130.

Perelman (Chaïm), Olbrechts-Tyteca (Lucie), *Trattato dell'argomentazione*, Torino : Einaudi.

Petitjean (Luce), « L'impératif dans le discours politique », *Mots*, n. 43, *Acte d'autorité, discours autoritaires*, juin 1995.

M'henni (Mansour), *Le retour de Socrate. Introduction à la nouvelle brachylogie*, Paris : L'Harmattan, 2017.

Simatos (Isabelle), *Eléments pour une théorie des expressions idiomatiques : identité lexicale, référence et relations argumentales*, Paris : Mimeo, Université Paris VII, 1987.

Wilkin (Bernard), « Propagande militaire aérienne et législation durant la Première Guerre mondiale », *Revue historique des armées*, 274, 2014.

Apologue et brachylogie: l'exemple des *Fables* de La Fontaine

Résumé : Si dans les *Fables* la rhétorique, réduite à vaine et ennuyeuse déclamation, est souvent le fait des cuistres et des hypocrites, c'est le dialogue (l'"entretien"), avec son allure capricieuse et imprévisible, avec ses "joutes" d'esprit, qui peut fournir au fabuliste un modèle positif. L'analyse de quelques fables "apophthégmatiques" centrées sur un trait d'esprit ou sur la réponse énergique d'un personnage permettra de montrer l'importance du modèle brachylogique dans la fable lafontainienne.

Mots-clés : Rhétorique, brachylogie, entretien, fables.

Title: Apologue and brachylogy. The example of La Fontaines's Fables

Summary: Non-negotiable principle of the genre, brevity is the token of the fable's literary and pedagogic effectiveness. La Fontaine does not renounce it, but he also rejects the "laconism" of the Greek apologue, devoid of any stylistic ornament: as he wants to give more "gaieté" to his fables, he works on his sources less by subtraction than by amplification. If La Fontaine's fable can be defined as brachylogical, it is more according to the platonic definition of this word: all along the *Fables*, the fabulist mocks the narcissistic and pretentious speech of rhetoricians and poets, which aims only to subjugate the auditor by the hypnotic power of words. Fable opposes the "macrology" of professionals with an aesthetic of ellipse and reticence, more appropriate to deliver a humble lesson of lucidity, firmly based on "réalité effective".

Keywords: La Fontaine, apologue, ellipse, laconism, rhetoric.

La fable de La Fontaine est-elle brachylogique? À l'évidence, cela dépend du sens qu'on donne à ce terme. Si l'on entend par brachylogie la forme brève, il faut reconnaître que la brièveté est un principe non négociable du genre: elle est, comme le dit d'emblée La Fontaine dans la préface du recueil de 1668, « l'âme du conte, puisque sans elle il faut nécessairement qu'il languisse¹ ». Alliée à la « simplicité », elle fait le principal agrément des fables latines de Phèdre, le chef-d'œuvre du genre. La Fontaine ne veut surtout pas dénaturer l'apologue en renonçant à l'un de ses traits marquants. Mais si le fabuliste français se met d'emblée sous l'égide de son devancier latin, c'est pour s'en démarquer aussitôt subtilement par une *excusatio propter infirmitatem*: « On ne trouvera pas ici l'élégance ni l'extrême brièveté qui rendent Phèdre recommandable; ce sont qualités au-dessus de ma portée. Comme il m'était impossible de l'imiter en cela, j'ai cru qu'il fallait en récompense égayer l'ouvrage plus qu'il n'a fait². » Du coup la gageure de La Fontaine consiste à concilier les « Grâces lacédémoniennes » – le laconisme austère de certains de ses modèles qui retranchent du récit tout ornement inutile – et les « Muses françaises », qui demandent un peu plus d'étendue et surtout de la « gaieté ». Or, qu'est-ce que la « gaieté »? Ce sont ces ornements, ces détails pittoresques ou cocasses, ces touches ironiques, parfois à peine

¹ LA FONTAINE (Jean), *Œuvres complètes*, t. I, *Fables et Contes* (= *ÆC*), éd. établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Collinet, Paris : Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 5.

²*Op. cit.* p. 7.

perceptibles, qui font le charme des *Fables*. Ces « traits » ne sont pas strictement nécessaires sur le plan diégétique, mais – traduction stylistique de l'*ethos* de leur auteur¹ – ils contribuent à former la tonalité particulière, la légèreté euphorique des *Fables*. En somme La Fontaine travaille en général moins par soustraction que par amplification, selon l'ancienne méthode de la *chrie*, comme l'a très bien vu d'abord Georges Couton dans une étude devenue classique². Dans le prologue métapoétique de la fable *Le pâtre et le lion* (VI, 1) il explique qu'alors même qu'il rivalise avec deux champions de laconisme comme Esope et Babrias, il ne renonce pas dans sa propre version de l'apologue à « [coudre] en chemin quelque trait³ ». Sans renoncer à la brièveté de ses prédécesseurs, il injecte une dose supplémentaire de gaieté⁴. En somme, si cela ne tient qu'aux dimensions du texte et aux procédés d'écriture, dans la tradition de la fable il y a plus brachylogie que La Fontaine.

Mais pour tester l'application de la notion de brachylogie aux *Fables*, on ne peut s'en tenir à cette identification grossière de la brachylogie avec la forme brève⁵. Il faut revenir à la signification plus complexe que prend le mot chez Platon. Dans le *Gorgias*, Socrate oppose la brachylogie, c'est-à-dire la dialectique, le tissu serré des questions et des réponses qui au fil du dialogue dissipe les illusions de la *doxa* et fait surgir la connaissance véritable, à la macrologie rhétorique, le long discours où un orateur qui se prétend compétent sur toute sorte de matière séduit son auditoire par des arguments spécieux et sans consistance, en faisant appel aux instincts plus qu'à la raison. Aussi, pour Socrate la macrologie rhétorique n'est-elle qu'une des formes de l'adulation. Dans ce dialogue, la polémique platonicienne contre les sophistes se focalise sur cette opposition quantitative: longueur *versus* brièveté. La loi de la brièveté que Socrate impose à ses interlocuteurs les oblige à répondre sèchement aux questions sans recourir à la séduction hypnotique des figures de style, qui masque aux yeux des ignorants l'absence de toute compétence véritable sur l'objet du discours. Grâce à la brachylogie, Socrate se fait fort de démystifier le faux savoir des professionnels de la parole, coupable de produire des conséquences néfastes sur le plan politique (un sujet que Platon développera notamment dans *La République*). Dès lors, ce n'est plus seulement une question de méthode, une manière différente d'argumenter, ce sont deux conceptions antithétiques de la *paideia* qui sont en jeu. La

¹ Sur le rapport entre l'*ethos* de l'auteur et les procédés stylistiques adoptés par La Fontaine, je me permets de renvoyer à mon propre ouvrage: *Immagini dell'autore nell'opera di La Fontaine*, Pisa : Pacini, 2009.

² COUTON (Georges), *La Poétique de La Fontaine*, Paris: PUF, 1957, voir en particulier p29 -30.

³ *ŒC*, p. 209.

⁴ Ce n'est pas un hasard si La Fontaine n'est guère apprécié de Lessing qui, dans ses *Traité sur la fable*, modèle sa définition du genre sur l'exemple de l'Ésope grec: le but de l'apologue étant, selon lui, l'appréhension immédiate par le lecteur d'une vérité morale unique, tout ce qui est étranger à ce but doit être écarté comme une infraction aux principes de l'économie et de la fonctionnalité narratives. La Fontaine, au contraire, introduit souvent des détails qui peuvent paraître gratuits ou bien s'amuse à brouiller les pistes sur la leçon que l'apologue est censé transmettre: tantôt il multiplie les applications morales, tantôt il suggère un décalage entre l'ouverture polysémique du récit et la platitude de la leçon livrée par la moralité. D'où le jugement dépréciatif de Lessing sur la gaieté lafontainienne, accusée de dénaturer l'essence philosophique de la fable pour en faire un jeu poétique frivole.

⁵ C'est ce que souligne Mansour M'henni dans son récent effort pour une redéfinition théorique de la notion de brachylogie: *Le Retour de Socrate: introduction à la brachylogie*, Paris : L'Harmattan, 2017.

recherche socratique de la sagesse est incompatible avec le relativisme cynique des sophistes, totalement indifférent aux enjeux éthiques de la transmission du savoir.

La rhétorique ne fait pas meilleure figure chez La Fontaine. Liée à la poussière des collèges, elle est souvent l'expression d'une culture livresque et prétentieuse, dénuée de toute vertu pédagogique. La Fontaine tourne en dérision à plusieurs reprises les détenteurs institutionnels de ce savoir rhétorique qui sont censés aussi le transmettre: le « magister », c'est-à-dire le maître d'école, et le maître de rhétorique ne sont à ses yeux que des cuistres ignorants et narcissiques qui « en toute affaire [...] ne font que songer/aux moyens d'exercer leur langue¹ » (*L'enfant et le maître d'école*, I, 19). Leur discours se caractérise par sa longueur importune, par l'accumulation inutile de références culturelles, par son indifférence à l'opportunité du moment (« aptum ») et aux réactions de l'interlocuteur, comme le montre une autre fable - *L'écolier, le pédant et le maître d'un jardin* (IX, 5) – où le pédagogue, tout en prêchant ses élèves avec force citations et « traits de science », leur laisse toute liberté de dévaster le beau jardin d'un honnête homme des environs. Et le narrateur de commenter, dans l'aparté qui clôt la fable: « Je hais les pièces d'éloquence / hors de leur place, et qui n'ont point de fin,/ et ne sais bête au monde pire / que l'Écolier, si ce n'est le Pédant². »

Mais même quand son usage est justifié par la situation, la parole rhétorique s'avère le plus souvent inopérante, dénuée de réelle efficacité pragmatique. On sait que la situation la plus typique dans les fables, c'est l'affrontement entre deux personnages finalisé à la prédation. Dans ces cas-là, la parole persuasive est souvent le dernier recours des faibles pour se tirer d'affaire: mais elle parvient rarement à sauver la situation. Le petit poisson de la fable V, 3 a beau faire le « prêcheur », il ira dans la poêle à frir³, ainsi que le rossignol qui, dans la fable 18 du livre IX, voudrait payer en chansons le milan qui vient de le prendre dans ses serres. Dans les deux cas, le prédateur oppose aux « paroles miellées » de sa proie la vigueur proprement brachylogique du proverbe: « Un Tiens vaut, ce dit-on, mieux que deux Tu l'auras⁴ » ou « Ventre affamé n'a point d'oreilles⁵ ». On pourrait alléguer encore la « jeune souris de peu d'expérience » qui prétend fléchir un vieux chat et reçoit en réponse le sarcasme cinglant du félin: « Tu gagnerais autant de parler à des sourds⁶. » Dans d'autres cas, c'est un simple geste, plus éloquent que tous les discours, qu'on oppose à la performance langagière de quelqu'un. Dans *Le cheval et le loup* (V, 8), le discours hypocrite du prédateur qui se feint médecin pour attirer la confiance du cheval et fait étalage du vocabulaire technique de la médecine reçoit pour toute récompense « une ruade,/ qui vous lui met en marmelade/ les mandibules et les dents⁷ ». En revanche, maniée par les puissants et les habiles, la rhétorique peut devenir un instrument d'oppression et de tromperie, mais en réalité elle ne fait le plus souvent que confirmer les

¹ÆC, pp. 59-60.

²*Op. cit.* p. 356.

³*Op. cit.* p. 182.

⁴*Ibid.*

⁵*Op. cit.* p. 380.

⁶*Op. cit.* p. 462.

⁷*Op. cit.* p. 190.

rapports de force existant entre les personnages. Par exemple, dans *Les Animaux malades de la peste*, les discours du renard et du loup, deux orateurs de cour, ne font que donner une apparence de légitimité au sacrifice de l'âne, que sa faiblesse physique condamne par avance. La rhétorique qui se met au service d'un pouvoir injuste ne fait au fond qu'entériner une situation de fait. Bien des fables, en somme, témoignent de la vanité de cette technique.

S'inscrivant dans le sillage de Platon, un auteur que le fabuliste aimait particulièrement (des témoignages d'époque attestent qu'il « voulait toujours parler de Platon » dans la dernière partie de sa vie¹, et d'ailleurs Socrate est l'une des figures tutélaires des *Fables* dès la préface de 1668), La Fontaine oppose implicitement le paradigme rhétorique, associé à la longueur et à l'enflure, à la vocation philosophique de la fable, qui renferme beaucoup de sens en peu de mots et s'avère par là beaucoup plus persuasive. C'est très évident dans une fable-manifeste comme *Le Pouvoir des fables* (VIII, 4), où l'art du fabuliste réussit immédiatement là où les efforts prolongés de l'orateur avaient échoué. Indifférent d'abord à la rhétorique incandescente d'un tribun qui parle pour le « commun salut », le peuple athénien, menacé par l'impérialisme de Philippe de Macédoine, est immédiatement subjugué par un seul « trait de fable ». C'est le harangueur lui-même qui, ayant constaté l'inanité des « figures violentes » censées remuer les passions de l'auditoire, décide de prendre un autre tour:

Que fit le harangueur? Il prit un autre tour. / “Cérès, commença-t-il, faisait voyage un jour / Avec l'anguille et l'hirondelle: / Un fleuve les arrête; et l'anguille en nageant, / Comme l'hirondelle en volant, / Le traversa bientôt”. L'assemblée à l'instant / Cria tout d'une voix: “Et Cérès, que fit-elle?”².

Défaite de la rhétorique, triomphe de la fable. L'orateur n'a même pas besoin de terminer son récit: l'incipit suffit pour appâter le public et le réveiller de sa léthargie. C'est justement cette brusque interruption du récit, cette ellipse narrative, qui attise la curiosité du public, qui devient actif et commence à interagir avec le locuteur. La fable lafontainienne fonctionne un peu de la même manière: elle exalte les vertus de l'ellipse, du non-dit, qui demande un lecteur actif, autonome, capable de tirer toutes les conséquences de ce que le fabuliste ne fait que suggérer à demi-mots. Si les orateurs en général parlent beaucoup pour ne rien dire, le fabuliste s'abstient de tout dire pour laisser au lecteur « quelque chose à penser », selon la célèbre formule proposée dans le *Discours à Monsieur le duc de La Rochefoucauld*³, autre maître en brachylogie. Dès lors, un dialogue *in absentia*, activé par les lacunes et les implicites du texte, peut se dessiner entre les deux acteurs de la communication: l'auteur et le lecteur.

Si la fable de La Fontaine est brachylogique, c'est en somme au sens platonicien du terme: car elle refuse toute parole monologique et narcissique, visant seulement à subjuguier l'auditeur par la puissance hypnotique des mots. Tous les professionnels de la parole sont visés: pas

¹ Le témoignage de Louis Racine recoupe à cet égard celui de l'abbé d'Olivet: voir LA FONTAINE (Jean), *Œuvres complètes*, t. II, *Œuvres diverses*, éd. établie et annotée par Pierre Clarac, Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1958, p. 994.

²EC, p. 296.

³*Op. cit.* p. 419.

seulement les orateurs, mais aussi les poètes. La fable comme genre ne s'oppose pas uniquement à la macrologie rhétorique, mais aussi à la macrologie poétique. C'est particulièrement évident dans le célèbre incipit du *Discours à Madame de La Sablière*: La Fontaine y développe une critique de la poésie contemporaine qui emprunte les formes de plus en plus conventionnelles, répétitives et hyperboliques de l'éloge, adressé tantôt aux dames dans la poésie galante et mondaine, tantôt au souverain dans la poésie d'apparat. Le fabuliste dénonce le solipsisme de la louange, qui ne vise qu'à séduire un destinataire passif par un « bruit flatteur », où le mot « flatteur » renvoie à la fois au plaisir sensuel des mots et à l'adulation au sens propre: « Ce breuvage vanté par le peuple rimeur, / Le nectar que l'on sert au maître du tonnerre, / Et dont nous enivrons tous les dieux de la terre / C'est la louange, Iris. Vous ne la goûtez point¹. »

L'éloge est unidirectionnel et se caractérise par l'homogénéité de ses contenus, qui comptent moins que la pure séduction sonore des signifiants. Il vise à subjuguier sans plus le destinataire en faisant appel à son narcissisme. La Fontaine dénonce par là le conformisme intéressé du «peuple rimeur»: car les poètes de son époque sont incapables de sortir des schémas conventionnels où la poésie s'est enlisée. On pourrait dire qu'aux yeux de La Fontaine les poètes de son temps sont les nouveaux sophistes, dont la parole n'est qu'adulation et ne s'adresse qu'aux plus bas instincts de l'auditoire. Qu'est-ce qu'il oppose, lui, à ce conformisme? Il lui oppose l'effervescence intellectuelle consentie par la conversation qu'Iris-Madame de La Sablière, amie et mécène du poète, cultive dans son salon. Par sa variété et par son imprévu, l'entretien prend exactement le contrepied de la monotonie et du conformisme de la louange:

Propos, agréables commerces, / Où le hasard fournit cent matières diverses :
/ Jusque-là qu'en votre entretien / La bagatelle a part : le monde n'en croit rien. /
Laissons le monde, et sa croyance : / La bagatelle, la science, / Les chimères, le rien,
tout est bon. Je soutiens / Qu'il faut de tout aux entretiens:/ C'est un parterre
où Flore épand ses biens ;/ Sur différentes fleurs l'Abeille s'y repose, / Et fait du miel de toute chose².

L'hétérométrie capricieuse de ces vers souligne cet élément d'imprévu. Aux yeux de La Fontaine, l'entretien, malgré sa légèreté apparente, représente une ressource essentielle pour faire renaître la grande poésie en lui infusant la sève du débat philosophique et scientifique. À la différence de l'éloge, il est multidirectionnel, il implique une multiplicité d'interlocuteurs, qui sont tous sur un pied d'égalité, et une volonté commune de chercher la vérité loin des fausses croyances de la masse (il faut, dit-il, « laisser le monde et sa croyance »). Les fables proposent donc un nouveau paradigme, à la fois dialogique et philosophique, qui a bien des éléments communs avec le modèle platonicien³.

Plus en général, la fable refuse toute mystification passant par la parole. À commencer par l'hyperbole cultivée par les grands genres, qui

¹*Op. cit.* p. 383.

²*Ibid.*

³ Pour une analyse plus développée de ce texte, je me permets de renvoyer à autre article de moi: *Su alcuni versi di La Fontaine: poesia e retorica dell'entretien*, in *La poésie comme entretien/La poesia come colloquio*, textes réunis par Béatrice Bonhomme, Anna Cerbo et Josiane Rieu, Paris : L'Harmattan, "Thyrse", 2018, pp. 115-125.

amplifie démesurément les dimensions du réel. C'est évident dans une fable métapoétique comme *La Montagne qui accouche*(V, 10):

Une montagne en mal d'enfant / Jetait une clameur si haute, / Que chacun au bruit accourant / Crut qu'elle accoucherait sans faute / D'une cité plus grosse que Paris: / Elle accoucha d'une souris. [...] / Je me figure un auteur / Qui dit: "Je chanterai la guerre / Que firent les Titans au maître du tonnerre". / C'est promettre beaucoup: mais qu'en sort-il souvent? / Du vent¹.

L'opposition grand/petit est ici explicite, mais La Fontaine renverse implicitement la hiérarchie traditionnelle: malgré la petitesse de ses sujets et de ses formes, la fable peut se targuer d'une supériorité éthique par rapport à l'épopée. Tout en occupant une position marginale dans la hiérarchie des genres, elle est plus honnête que les genres les plus consacrés. Car, au lieu d'aller se réfugier dans un monde inexistant ou de proposer une vision magnifiée du réel, elle livre une dure leçon de lucidité ancrée solidement dans l'expérience, dans la « réalité effective », comme le dirait Machiavel. On pourrait s'amuser à comparer certains apologues métapoétiques de La Fontaine, tel celui que nous venons de citer encore *Contre ceux qui ont le goût difficile*, avec un poème manifeste d'une toute autre époque, *I Limonid'*Eugenio Montale, où le modèle d'une écriture capable d'adhérer au réel le plus rugueux et le plus humble, s'opposera à la poésie déclamatoire, prétentieuse et aérienne d'un D'Annunzio. La fable n'a pas peur de regarder le réel en face et de montrer à nu, à travers la métaphore animale, la vérité des rapports de force qui régissent la société des hommes. Non pour les contester – La Fontaine n'est pas Rousseau – mais pour les dévoiler sans détour et sans complaisance, et apprendre ainsi aux lecteurs à s'en défier. Au lieu d'enjoliver le réel comme le font la rhétorique ou la poésie de cour, qui cultivent l'art de la louange ou de l'adulation, elle s'attache impitoyablement à montrer « le monde comme il va », pour citer Voltaire. C'est le choix de la brièveté, dans toutes ses manifestations (l'ellipse, l'implicite, la préterition) qui permet de couper court au discours idéologique, hypnotique, intéressé des professionnels de la parole pour montrer l'envers obscur du Grand Siècle.

Federico CORRADI (Univ. de Naples « L'Orientale »)

Références bibliographiques

Corradi (Federico) *Su alcuni versi di La Fontaine: poesia e retorica dell'entretien*, in *La poésie comme entretien/La poesia come colloquio*, Paris: L'Harmattan, "Thyrse", 2018, pp. 115-125.

Corradi (Federico), *Immagini dell'autore nell'opera di La Fontaine*, Pisa: Pacini, 2009.

Couton (Georges), *La Poétique de La Fontaine*, Paris : PUF, 1957, p. 29-30.

La Fontaine (Jean), *Œuvres complètes*, t. I, *Fables et Contes* (= *ŒC*), Paris : Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1991.

La Fontaine (Jean), *Œuvres complètes*, t. II, *Œuvres diverses*, éd. établie et annotée par Pierre Clarac, Paris : Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1958.

M'henni (Mansour), *Le Retour de Socrate : introduction à la brachylogie*, Paris : L'Harmattan, 2017.

¹*ŒC*, p. 192.

La Nouvelle Brachylogie et « les petits riens » entre angoisse et bonheur chez Philippe Delerm

Résumé : Un groupe d’auteurs nommés les « minimalistes positifs » écrivent le quotidien, avançant que celui-ci peut mener vers le bonheur, un bonheur simple et intime. Est-il donc plus intelligent de savoir vivre avec ce que l’on a ? C’est afin de dégager l’originalité de cette œuvre que nous proposons d’étudier l’entre-deux de l’angoisse et du bonheur tel qu’il s’inscrit dans les textes de Delerm, à travers « les petits riens » et tout particulièrement dans *Le Bonheur tableaux et bavardages*, et comment, de manière surprenante, l’angoisse devient elle-même le sujet principal des textes et non le bonheur, comme on pourrait le croire. Derrière les phrases somptueuses des moments de bonheur, se cachent deux voies sous-jacentes qui contribuent à l’écriture de l’angoisse à deux niveaux : le niveau stylistique et le niveau diégétique

Mots-clés : Bonheur, minimalistes, quotidien, dialogisme.

Title: The New Brachylogy and « Little Things » between Anxiety and Happiness in the work of Philippe Delerm

Summary: Philippe Delerm, inventor of the “literary snapshot”, a genre of which he is the only representative, is part of the line of the “positive minimalists”. In *Le Bonheur tableaux et bavardages* and *La Première Gorgée de bière*, he dedicates his writing to the restitution of fleeting moments, to the intensity of the sensations of childhood, while putting forward how to live with “les petits riens” (“little things”). “Little things” are those that make up the ordinary life of most men; it is life itself with death that awaits us. This alludes to the fragility of things: behind moments of serenity lie also an anxiety over the loss of happiness, that could happen at any moment.

In this article, I propose to study the in-betweenness of anxiety and of happiness as it can be found in Delerm’s texts, focusing especially on *Le Bonheur tableaux et bavardages*, and how, surprisingly, anxiety, and not happiness, becomes itself the main subject of writing. At the same time, while focusing on the New Brachylogy, I will try to unveil the in-betweenness and its philosophical and ethical importance in Delerm’s work adopting a multidisciplinary perspective encompassing insights from different areas, ranging from literature to philosophy.

Keywords: Happiness, anxiety, positive minimalist, everyday, banality, finitude, risk, ephemeral.

Le bonheur abondamment analysé en philosophie, en sociologie, en psychologie n’a acquis que peu d’attention dans la littérature, tout particulièrement en ce qui concerne le roman contemporain. Cependant, malgré les deux guerres mondiales, formulée d’une manière ou d’une autre, la quête du bonheur surgit dans les textes littéraires postmodernes, si bien qu’à notre époque, il semble qu’un changement s’effectue et que si la plupart des écrivains n’osent aborder la question du bonheur que de

manière indirecte, un groupe d'auteurs nommés par Vincent Engel¹ les « minimalistes positifs » écrivent le quotidien, avançant que celui-ci peut mener vers le bonheur, un bonheur simple et intime. Bertrand Visage a appelé ces auteurs les « moins que rien » et annonce en 1998 le « surgissement d'un courant littéraire² ». Ce quotidien dont Bruckner dit qu'il « nous dégoûte pas sa monotonie », voilà que les « minimalistes positifs » en font leur paroxysme, avançant que celui-ci peut conduire au bonheur, un bonheur simple et intime. On retrouve dans ce groupe Christian Bobin, Colette Nys-Mazure, Pierre Bergounioux, Pierre Michon, Pierre Autin-Grenier, François de Cornière, Gil Jouanard et bien d'autres encore. Ils ont pris de la distance par rapport à la frénésie de la vie. Bertrand Visage affirme à propos de ces auteurs: « Il ne s'agit pas de préférer les « plaisir minuscules » aux « grands sujets » du jour, mais d'utiliser les premiers comme une arme à enfoncer dans l'écorce trop sèche et trop endurcie des seconds. La littérature comme souplesse, au nom d'une certaine vérité³ ». Blanchot quant à lui, soulignait que le quotidien, c'est « ce que nous ne voyons jamais une première fois, mais ne pouvons que revoir⁴ ». Il s'agit plus ou moins de la même idée en ce qui concerne les textes des minimalistes positifs pour lesquels le quotidien insaisissable n'est capté par l'écriture qu'après coup.

Philippe Delerm, inventeur de « l'instantané littéraire », un genre dont il est l'unique représentant, s'inscrit également dans la lignée des « minimalistes positifs ». Dans *Le Bonheur tableaux et bavardages* et *La Première Gorgée de bière*, il voue son écriture à la restitution d'instant fugitifs, à l'intensité des sensations d'enfance et il propose de *savoir vivre avec ce que l'on a*. Or ce que l'on a, ce sont les « petits riens » habituels et banals qui composent la vie ordinaire de la plupart des hommes.

Malgré le raisonnement de Pascal Bruckner selon lequel la banalité abolit la joie, aplatit les contenus, neutralise les sentiments, et l'idée que le quotidien est « dépourvu de l'attrait pathétique par excellence: le suspens⁵ », une autre conception s'articule autour d'un vieux dicton: « le grand bonheur n'est fait que de petits riens heureux ». Ce dicton semble être la devise de Philippe Delerm qui a choisi d'écrire le quotidien et ne dissimule nullement son orientation à dévoiler une intimité de la vie où se manifeste un bonheur simple et intime, avec les plaisirs et les joies du présent. Par le pouvoir des mots, cet auteur entreprend de déployer le réel, révélant l'intensité de chaque instant vécu, dont il dévoile des significations nouvelles.

Cependant nous sommes d'accord avec Rémi Bertrand qui nous rappelle que « le bonheur minimaliste est [...] inconcevable sans la connaissance de la finitude⁶ ». Ce bonheur, c'est la vie elle-même en tant

¹ Professeur de littérature contemporaine à l'université catholique de Louvain.

² Bertrand Visage, « Les Moins-que-rien », *NRF*, Paris, Gallimard, janv. 1998, p. 5 (540).

³ Bertrand Visage, « Les Moins-que-rien », *NRF*, N. 540, Paris, Gallimard, Janvier 1998, p. 6.

⁴ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 358.

⁵ Pascal Bruckner, *L'Euphorie perpétuelle, essai sur le devoir du bonheur*, Paris, Grasset, 2000, p. 97. Il déclare : « du quotidien, on peut affirmer deux choses contradictoires: qu'il se répète autant qu'il nous exténue. Il nous submerge par le retour des mêmes choses, fait du lendemain, la réplique d'aujourd'hui, qui lui-même reproduisait hier avec une constance de disque rayé ».

⁶ Rémi Bertrand, *Philippe Delerm et le minimalisme positif*, Monaco, du Rocher, 2005, p. 152.

que telle avec la mort qui nous attend, ce qui laisse entrevoir la fragilité des choses. Aussi ne peut-on s'empêcher de penser à la profonde angoisse accompagnant ce bonheur fragile, un peu trop fragile chez Delerm. Derrière les moments de sérénité, se cache aussi l'angoisse, non moins importante, de la perte du bonheur à tout moment.

Dans les lignes écrites, à travers les moments heureux s'exprime en même temps une inquiétude continuelle : « À chaque risque le bonheur est là¹ » ; c'est dans ces termes que dans *Fragiles*, Delerm exprime le rapport entre le bonheur et le danger omniprésent de le rater ou de le perdre à chaque instant. Or il semble aussi que dans les textes de Delerm, on pourrait aussi dire le contraire: « à chaque moment heureux, le risque est là ». Le bonheur de nos jours, c'est être conscient d'une perte éventuelle qui nous guette.

Les instants d'angoisse apparaissent au hasard; brefs, spontanés, ils s'imposent aux personnages comme des poignards. C'est donc afin de dégager l'originalité de cette œuvre que je propose d'étudier l'entre-deux de l'angoisse et du bonheur tel qu'il s'inscrit dans les textes de Delerm, et tout particulièrement dans *Le Bonheur tableaux et bavardages*, et comment, de manière surprenante, l'angoisse devient elle-même le sujet principal des textes et non le bonheur, comme on pourrait le croire. Parallèlement, en me penchant sur la Nouvelle Brachylogie, je propose de dévoiler l'entre-deux et son essence philosophique et éthique informant d'un idéal humain à convoiter chez Delerm, analysant la perspective d'une étendue pluridisciplinaire et une implication allant de la littérature à la philosophie. Je tenterai donc de discerner derrière les phrases somptueuses des moments de bonheur, les deux niveaux sous-jacents qui contribuent à l'écriture de l'angoisse chez Delerm: le niveau diégétique et lui servant de support, les modes de la représentation narrative.

1. L'écriture de l'entre-deux angoisse/bonheur au niveau diégétique

L'essence philosophique et éthique des textes de Delerm est révélée dans les différents chapitres qui présentent les éléments relatés. Nous avons pu relever quelques principes d'écriture qui mettent en emphase l'entre-deux de l'angoisse et du bonheur : l'accentuation de la fragilité du bonheur répétée maintes fois dans les différentes scènes, des allusions sinistres derrière les actions du quotidien, un suspens dans le quotidien

a - Le contenu met en valeur des éléments qui accentuent la fragilité du bonheur. *Le Bonheur tableaux et bavardages* est construit sous forme de tableaux (chapitres), où dès le prologue, le narrateur met en évidence une interrogation sur les aspects du bonheur. Cette fragilité sera exprimée par le thème de la mort qui plane continuellement au-dessus de la vie:

Le bonheur est fragile. Tu n'es pas funambule et tu avances pas à pas. Tu ne sais rien des jours, tu glisses sur un fil, au loin tu ne vois pas. Si tu regardes en bas c'est le vertige, ne regarde pas. En bas tous les oiseaux se glacent et tous les hommes se protègent. Tu marches un peu plus haut, mais le bonheur est difficile. Tu risques à chaque pas, tu avances docile. À chaque risque le bonheur est là. Tu avances vers toi; le bout du fil n'existe pas².

¹ Philippe Delerm, Martine Delerm (aquarelles), *Fragiles*, Paris, Seuil, «Points», 2001, p. 30.

²*Ibid.*, Préambule.

Entre la jouissance et l'inquiétude c'est presque la détresse. Le bonheur est à portée de main, si facile à saisir - bonheur stoïque dont l'essence est de se réduire, d'éviter les malheurs, de ne rien exiger, surtout, de n'avoir besoin de rien que de ce que l'on a déjà. Prémonition, sentiment de peur que tout peut être gâché en un instant. Ce qui nous fait penser à Kierkegaard qui, dans son livre: *Le Concept de l'angoisse*, prend « l'angoisse » comme fil conducteur, afin d'explorer de quelle manière la liberté s'atteste elle-même à l'existence singulière: de façon paradoxale, seul un être libre peut faire l'expérience de l'angoisse - expérience de la liberté comme fardeau et obstacle, car l'angoisse est le « vertige du possible », on la ressent lorsque l'on est confronté à une infinité de possibilités et qu'il faut faire un choix. L'angoisse, contrairement à la peur, n'a donc pas d'objet déterminé. On a peur « de quelque chose », mais on n'angoisse pas « de quelque chose ». L'angoisse est indéterminée, mais elle influence l'ensemble de l'existence. Nous portons la lourde responsabilité de ce choix, et de plus nous ne pouvons jamais prévoir si ce choix sera bon ou pas. L'existence se caractérise par son aspect foncièrement contingent et imprévisible, l'homme doit donc se risquer à choisir et à agir sans pouvoir maîtriser totalement son avenir.

Les tableaux du bonheur exposés sont incessamment confrontés à la mort. D'ailleurs, le narrateur sait que sa naissance est venue combler un manque: celui de la petite Michèle née et morte auparavant. L'histoire de la famille et la naissance du narrateur pour mettre fin au chagrin de la mère imprègnent tout le texte: « Voilà où je suis né, bien avant ma naissance. Je suis arrivé dans ce monde comme un devoir de bonheur, non pas pour effacer la mort, mais pour lui succéder¹ ».

Ainsi sommes-nous en face d'un texte où, d'une part, sont décrites les activités quotidiennes banales et intimes, et où sont, d'autre part, insérés des éléments tragiques du passé qui expliquent bien le drame humain qui plane au-dessus de la vie: « On dit cela avec une infime réticence, une affabilité restrictive. Bien sûr, on n'est pas de ces rabat-joie... on jouera sa partie, mais tout petit, mezza voce, à furtives lampées² ». L'adjectif « furtives » et le nom « réticence » annoncent en sourdine, l'anxiété du narrateur qui se fait tout petit, car tourmenté à l'idée que le moment heureux prenne fin. Parfois, l'angoisse est si forte que le narrateur en est médusé:

C'est comme au cinéma ; vous bougez simplement dans le champ de la caméra pour un ralenti de bonheur impressionniste. Moi je ne suis plus rien ; une image me voit, elle m'arrête, elle m'invente. [...] je deviens l'inverse d'une caméra. Une image me regarde³.

Cet état de pétrification génère chez le narrateur une « fuite de soi-même » : Le narrateur est délivré de lui-même : la sensation est remplacée par le rien. Pas de psychologie, seul un abandon paisible, quand le narrateur est soudainement absorbé dans l'excès du réel et défaille dans une sorte de torpeur. On découvre ainsi «une bénéfique

¹*Ibid.*, p. 49.

²Philippe Delerm, *La Première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, Paris, Gallimard, 1997, 16.

³Philippe Delerm, *Le Bonheur, tableaux et bavardages*, Paris, Du Rocher, 1998, p. 14.

dépersonnalisation» telle qu'elle avait été analysée par Alfred Binet¹. Le but du morcellement du moi décrit ici est de se laisser aller afin de surmonter l'angoisse dans une vitalité de petits instants de sérénité.

b - Les allusions sinistres

Les moments d'angoisses sont manifestés subitement au beau milieu de l'observation des actions du quotidien souvent sous forme d'allusions sinistres du narrateur. Le contenu du *Bonheur tableaux et bavardages* nous présente le bonheur: à partir de menus événements de la vie ordinaire, le récit s'ouvre au paradigme de la mémoire, de la sensation: nous y découvrons une ferme volonté de savoir jouir des minuscules actions du quotidien. Les références tant à la localisation spatiale que temporelle, sont nombreuses, ce qui permet une réflexion et un jugement du narrateur, et en même temps du lecteur puisque celui-ci est astucieusement invité à prendre part. Cependant, subitement inséré au sein d'observations ou de souvenirs des jours heureux, le texte bifurque de manière à produire une dissonance comme c'est le cas dans : «Tableau X » qui se termine sur cette phrase: «Ne manque pas le train ce soir, ne te perds pas ».

c - L'utilisation du suspens

On découvre ainsi, curieusement dans le texte delermien où le quotidien domine à première vue, l'emploi d'une atmosphère tendue «d'imprévu » comme outil pour façonner les moments d'angoisse. En effet, si le texte de Delerm n'est pas propice à l'aventure, il n'en est pas moins vrai que le texte est empreint de suspens. Une attente de la part du lecteur non averti se crée mais qui ne sera jamais comblée et c'est justement ce qui devient passionnant chez Delerm. Comme le souligne René Audet : « Cette attente de l'inattendu dans le récit s'inscrit difficilement dans l'exercice de la peinture de la vie courante, qui se caractérise justement par l'absence de singularités ou de faits marquants² ». Tout en illustrant bien cette réduction à la séquence d'actions, le texte de Delerm est pourtant singulièrement plein de suspens, puisqu'il révèle en même temps l'inquiétude du narrateur terrorisé à l'idée que le calme et la plénitude risquent d'être bouleversés à chaque instant par un drame inattendu: « Je suis heureux. Est-ce que ça va durer ? Voilà le sujet de ce livre. Ce sera un thriller, le plus authentique du siècle³ ». Aussi n'est-il pas surprenant que dans ce chapitre du *Bonheur tableaux et bavardages* intitulé d'ailleurs *Thriller* sont formulées des réflexions qui nous mettent mal à l'aise: «Je suis cerné de toutes parts, et jusqu'au fond de mon terrier. Sur chaque page va planer une menace de mort ou de cancer, d'accident de voiture, de mal de vivre, simplement⁴... »

On aura compris que le texte de Delerm intègre dans le quotidien des situations qui s'enchaînent de manière sélective dans lesquelles il est aussi possible de se livrer à un effet d'impression une sorte de subjectivité où chaque objet, chaque situation déchiffrée, participe à l'évolution d'une réflexion. Ce n'est pas pour rien que Delerm relie les instants de bonheur

¹ Alfred Binet, *Les Altérations de la personnalité*, Paris, Alcan, 1892, p.VIII. <http://archive.org/details/lesalterationsde00bineuoft>

² René Audet, « Fuir le récit pour raconter le quotidien », dans *temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n° 1 [en ligne]. URL : <<http://tempszero.contemporain.info/document84>> 2007.

³Philippe Delerm, *Le Bonheur, tableaux et bavardages*, Du Rocher,1998, p. 15.

⁴*Ibid.*, p. 15.

non pas directement à la réalité mais à la peinture impressionniste. L'impressionnisme (le mot revient plusieurs fois dans le texte) est une peinture de la réalité mais qui, nécessairement, passe par l'état intermédiaire de la subjectivité. En effet, ce mouvement est avant tout un mouvement réaliste. Néanmoins, si les impressionnistes peignent la réalité, ils la représentent à travers leurs émotions qui l'emportent. Ces émotions sont souvent reflétées dans des paysages sublimes mais de telle manière qu'elles expriment de l'angoisse ou tout du moins de l'inquiétude. De la même façon chez Delerm, ce sont les sentiments, les émotions qui en fin de compte triomphent dans les paysages de bonheur, et ces sentiments expriment souvent la crainte d'une perte, une menace en permanence : « Je me souviens de cette précaution à ne pas me livrer totalement au bonheur, au chagrin, comme si je n'étais pas seul en cause, comme si quelque chose de fragile était en jeu que je devais porter, et tenir au-dessus des joies, des peines¹ ».

2. L'écriture de l'entre-deux angoisse/bonheur au niveau des modes de la représentation narrative

En analysant les stratégies narratologiques du récit en tant que tel, dans ses formes, indépendamment de son contenu, il est possible de dévoiler le point de vue adopté par l'écrivain face aux situations, aux souvenirs, aux personnages qu'il évoque, ce qui permet de mettre en évidence quelques-uns des procédés stylistiques manifestes à travers lesquels s'exprime l'angoisse du bonheur: le paratexte, l'utilisation du récit-essai, l'utilisation des pronoms personnels.

a - Le paratexte

Le paratexte, lieu où se noue le contrat de lecture entre auteur et lecteur, est chez Delerm utilisé de manière à présenter au lecteur un horizon d'attente, un seuil entre le texte et le hors-texte.

✕ L'utilisation des titres.

Les titres des livres, à première vue semblent être thématiques, or on découvre que le titre n'est pas véritablement ce qu'il est. Il est antiphrastique, car ironiquement dans le contenu du texte se révèle à nous le fait que le narrateur est non pas envoûté par le bonheur, mais obsédé par les dangers et la mort. Dès les titres donc il s'avère que nous sommes confrontés à l'entre-deux, un rapprochement inattendu entre deux termes, et par conséquent entre deux idées. Le titre: *Le Bonheur tableaux et bavardages*, signifie en fait: « Bonheur égale d'une part, les tableaux, d'autre part, les bavardages ». L'angoisse s'exprime ici par le billet d'un procédé stylistique qui permet de mettre côte à côte deux termes qui en finalement se contredisent: d'un côté la vue des tableaux, ces scènes sereines qui nous seront décrites par le narrateur, de l'autre, les bavardages, c'est-à-dire les réflexions de l'auteur où s'exprime l'angoisse qui accompagne les tableaux. Ainsi le *Tableau I* ne fait que confirmer cette thèse: « Par la fenêtre haute, au-dessus de la cuisinière, je vous vois. Vous ne me regardez pas. Je vais lancer une bêtise, sans trop chercher, pour vous faire sourire, pour que Vincent fasse le clown et que vos rires fussent sur le silence d'été² ». Or subitement, la description réelle du tableau serein est

¹ Philippe Delerm, *Le Bonheur, tableaux et bavardages*, Du Rocher 1998, p. 55.

² Philippe Delerm, *Le bonheur tableaux et bavardages*, Paris, du Rocher, 1998, p. 13.

interrompue par une réflexion insolite du narrateur qui s'interroge: « Mais la bêtise ne vient pas, pourquoi? Je sens qu'il faut me taire et prolonger cette image incertaine, encore superficielle et dans la vie, encore en mouvement mais qui va s'arrêter¹ ». L'épouse et l'enfant chers au narrateur sont perçus par la fenêtre comme les éléments faisant avancer les roues du bonheur dans le cadre familial, les roues d'une image incertaine, fragile, ce qui immédiatement met en branle l'angoisse du narrateur. Cette angoisse est exprimée dans le texte par des interruptions brèves dans la pensée du narrateur, brièveté dont le fonctionnement est un effet poétique du fragment au sein de la forme longue du texte.

Un autre exemple de titre est *La Première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*: dans ce cas on se demande quel plaisir est ce plaisir de la première gorgée de bière- l'adjectif « première » indiquant qu'il y aura une seconde puis d'autres. Le plaisir de la première gorgée de bière ne sera pas le même que celui de la suivante et ainsi de suite. Et après quelques gorgées, on se rendra bien sûr à l'évidence que le plaisir diminue de gorgée en gorgée: « L'alchimiste [...] boit de plus en plus de bière avec de moins en moins de joie. C'est un bonheur amer: on boit pour oublier la première gorgée² ». On l'aura compris, ces moments extatiques qui nous laissent croire qu'il est possible de toucher du bout des doigts au bonheur accroché à un rayon de soleil, à une odeur ou à un goût, d'où surgissent mille sensations, nous projettent en même temps, dans des états d'angoisse du moment où l'on sait qu'ils sont éphémères.

□ L'Incipit

L'incipit de *Bonheur tableaux et bavardages* est en fait le contrat de lecture entre le narrateur et le lecteur et indique la position de lecture à adopter. Il s'agit d'un intertexte, une épigraphe de Félix Leclerc, *Pieds nus dans l'aube*, qui annonce d'emblée le contenu du livre :

Lorsque la famille était réunie à table, et que la soupière fumait, Maman disait parfois:

-Cessez un instant de boire et de parler.

Nous obéissions.

-C'est pour vous faire penser au bonheur, ajoutait-elle.

Nous n'avions plus envie de rire.

Ce petit texte est décidément lourd de signification. Chaque ligne intègre un thème nouveau. La première phrase est la description du dîner familial, la seconde, est l'ordre de la mère qui met court au bavardage et à la joie familiale. Puis vient la troisième phrase qui explique l'objectif de la demande de la mère: le mot « bonheur » est lancé comme une bombe. Puis vient enfin de façon dissonante, une allusion menaçante traduite ici par la conclusion: « Nous n'avions plus envie de rire ». Le bonheur est conçu à partir des sensations exprimées par le dîner autour de la soupière fumante mais immédiatement après, le seuil est vite franchi vers la confirmation de l'angoisse derrière le bonheur. La peur de le perdre, que toute la sérénité familiale disparaisse d'un seul coup.

¹*Ibid.*, p.13.

² Philippe Delerm, *La Première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, Paris, Gallimard, 1997, p. 32.

b - Entre récits et essais

Depuis la publication de *La Première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules* (Gallimard, 1997) l'œuvre de Delerm se crée à partir de l'art d'écrire articulé autour du quotidien. Or il est difficile de désigner ces textes par le terme de roman. En effet, ils nous font penser à ce que Barthes disait : un « romanesque sans roman » qu'il définissait en ces termes : « un mode de notation, d'investissement, d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à ce qui se passe dans la vie¹ », un romanesque à peine rehaussé par un élément, ici et là, qu'il nomme *l'incident* dont il donne la définition suivante : « simplement ce qui tombe, doucement, comme une feuille, sur le tapis de la vie² » .

Représenter le quotidien, c'est remettre en question les modalités de mise en récit de ce quotidien. Or cet exercice pose quelques difficultés conceptuelles. Comment peut-on raconter l'informe, le temps qui fuit? La question est dérangeante, car elle rapproche des variables qui s'entrechoquent. Le geste de raconter appelle en effet une idée conventionnelle de ce qu'est la notion de récit. Et cette idée semble peu compatible avec la quotidienneté, pour des raisons tant poétiques que pragmatiques. Si l'on considère d'abord que le récit suppose le surgissement d'un élément inattendu dans une situation donnée on ne peut que remettre en doute l'*ordinaire*, dont le calme écoulement tend à se définir par l'absence de moments forts, proéminents. Il faut écrire pour dire la vie, la vraie vie, la vie vécue et la faire ressentir comme telle par le lecteur. Or Delerm confirme en fait qu'on ne peut écrire de romans tels qu'on les a écrits pendant les deux derniers siècles. Il a fait un choix de style, un style propice à l'insertion de réflexions philosophiques, d'hésitations, d'investigations, d'éléments paradoxaux tels que l'angoisse qui accompagne le bonheur. Ce processus s'insère dans le champ d'investigation scientifique, une recherche inlassable et cumulative d'une intelligence cohérente des différentes manifestations de la vie. C'est-à-dire qu'en définitif, Delerm a choisi un style souple et efficace, qui lui permet de générer l'émotion. Il nous touche au cœur, bien d'avantage qu'au cerveau. Les modes de la représentation narrative utilisés par Delerm minimalise la distance entre auteur et narrateur de manière à ce le degré d'implication du narrateur dans l'histoire qu'il raconte est sous forme de mode diégétique : le narrateur parle en son nom, sans dissimuler les signes de sa présence. Sa vision est subjective.

c - L'utilisation des pronoms personnels

Les textes de Delerm, témoignent d'observations de situations quotidiennes, courantes, qui sont transmises par un narrateur plutôt impersonnel: le « on » qui lui est fortement caractéristique et qui généralement décrit les scènes paisibles et sereines du genre: « On repose la chope de bière et on reprend sa pipe. Il faut la rallumer, c'est toujours une patience, des gestes ronds et calmes [...] on devient tout, dans la fumée

¹Roland Barthes, *Œuvres complètes, tome 2*, Paris, Seuil, 1993, p. 1403.

²Michael Sheringham, « Ce qui tombe, comme une feuille, sur le tapis de la vie », Marielle Macé et Alexandre Gefen [dir.], *Barthes, au lieu du roman*, Paris/Québec, Éditions Desjonquères/Nota Bene, 2003, p. 135-158.

d'ambre et de fruit... on a entassé des photos etc¹. » Ou encore: « On pourrait presque manger dehors. C'est le "presque" qui compte, et le conditionnel. Sur le coup, ça semble une folie. On est tout juste au début de mars, la semaine n'a été que pluie, vent et giboulées. Et puis voilà... la première gorgée². »

Le narrateur espionne son environnement; à l'aide du « on » indéfini dont la récurrence est visible, il rapporte ainsi un ensemble de faits et gestes s'inscrivant dans un univers et un lieu spécifiques, en un texte qui s'apparente à un discours de type narratif. La dimension itérative des gestes rapportés dans la banalité quotidienne est là pour manifester une sérénité et un bien-être. Or cette atmosphère sereine est souvent perturbée par d'autres pronoms personnels qui vont modifier de bout en bout l'atmosphère sereine: le « tu », le « vous » et le « nous ». À chaque fois que le narrateur est inquiet, il se tourne vers son lecteur: « si la menace se précise, vous la vivrez au cœur de mon sang, de mon encre. Si j'en échappe, nous partagerons le butin³ ». Dans ces cas-là, le lecteur se trouve impliqué et renvoyé à sa propre expérience du monde, à ses propres angoisses. L'utilisation subtile des pronoms contribue à formuler l'entre-deux d'un bonheur fragile, accompagné d'une angoisse permanente dans des moments brefs qui ont l'effet poétique du fragment dans le texte.

Si l'on voulait, pour conclure, rassembler les éléments de cette étude, il faudrait donc rappeler les moments de valeur événementielle de l'entre-deux qui constitue l'équilibre, des deux forces divergentes, voire opposées: le bonheur et l'angoisse. En reliant cet entre-deux aux dimensions structurale, logique et communicative de la brachylogie qui paraît ici comme une vision globale, une philosophie, nous avons donc pu relever les expressions de l'angoisse telles qu'elles s'inscrivent dans les textes de Delerm et tout particulièrement dans *Le Bonheur tableaux et bavardages*. Celles-ci sont exprimées dans la diégèse: l'expression de la fragilité du bonheur, les allusions sinistres derrière les actions banales et le suspens dans le quotidien. Puis nous avons interrogé les modes de la représentation narratives et la forme des procédés stylistiques manifestes: le paratexte, l'utilisation du « récit-essai », les pronoms personnels; La réflexion sur l'entre-deux bonheur-angoisse a mené à répondre à la question évidente qui se pose: s'agit-il d'un véritable Bonheur? On ne peut s'empêcher de penser que le bonheur dans ce cas est accompagné d'une inquiétude perpétuelle. Ces états de satisfaction, constamment menacés, ne peuvent ainsi définir nécessairement un état de sérénité complète. Ils ne constituent nullement une condition suffisante pour faire naître un état de félicité: ils sont indépendants de nous, contingents et infiniment fragiles. Oui, nous dira Delerm c'est ça le Bonheur, il n'en connaît pas d'autre:

¹ Philippe Delerm, *La Première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, Paris, Gallimard, 1997, p. 23.

²*Ibid.*, p. 27.

³ Philippe Delerm, *Le Bonheur tableaux et bavardages*, Paris, du Rocher, 1998, p. 15.

Le siècle a mis dans le cœur de chacun cette idée de bonheur. Il aime à laisser dire cependant que le bonheur est impossible, ou ennuyeux. Je sais qu'il est possible. Et pour l'ennui... Ce qui est menacé ne peut être ennuyeux¹.

Cette menace qui met en danger le bonheur est pour Delerm en fin de compte un élément qui ne peut être relégué ou mis à part et avec lequel il faut vivre. « Si doucement s'installe avec ces derniers mots la mélancolie du bonheur. Est-ce que ça va durer² ? »

Ruth Amar

Bibliographie

René AUDET, « Fuir le récit pour raconter le quotidien », dans *temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n° 1 [en ligne]. URL : <<http://tempszero.contemporain.info/document84>> 2007.

Roland BARTHES, *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Seuil, 1993.

Rémi BERTRAND, *Philippe Delerm et le minimalisme positif*, Monaco, Éditions du Rocher, 2005.

Alfred BINET, *Les Altérations de la personnalité*, Paris, Alcan, 1892, p.VIII. <http://archive.org/details/lesalterationsde00bineuoft>

Maurice BLANCHOT, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 358.

Pascal BRUCKNER, *L'Euphorie perpétuelle, essai sur le devoir du bonheur*, Paris, Grasset, 2000.

Philippe DELERM, *Le Bonheur, tableaux et bavardages*, Du Rocher 1998.

Philippe DELERM, *La Première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, Gallimard, 1997.

Philippe DELERM, Martine DELERM (aquarelles), *Fragiles*, Paris, Seuil, «Points», Paris, 2001.

Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

Gilles LIPOVETSKY, *Le Bonheur paradoxal, essai sur la société d'hyperconsommation*, Paris, Gallimard, 2006.

Michel de MONTAIGNE, *Essais*, III, 13.

Michael SHERINGHAM, « Ce qui tombe, comme une feuille, sur le tapis de la vie », dans Marielle Macé et Alexandre Gefen [dir.], *Barthes, au lieu du roman*, Paris/Québec, Éditions Desjonquères/Nota Bene, 2003.

Bertrand VISAGE, « Les Moins-que-rien », *NRF*, Paris, Gallimard, janv. 1998, p. 5 (540).

¹ Philippe Delerm, *La Première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, Gallimard, 1997 p. 163.

² Philippe Delerm, *Le Bonheur, tableaux et bavardages*, Du Rocher 1998, p. 164.

Le mouvement syncopé de l'écriture numérique

Résumé :

Le but de notre étude est d'analyser les principales caractéristiques de l'écriture numérique en langue française, circonscrite aux formes brèves, en particulier au langage texto, en fonction d'une double tendance qui semble caractériser sa structure sur le plan orthographique, syntaxique et sémiologique. La première tendance concerne la simplification formelle qui peut se produire à travers tout type d'omission, la deuxième tendance, par contre, concerne la multiplication de marqueurs de l'énonciation, tels que, entre autres, les extensions graphiques qui entendent intensifier le discours. Nous estimons que ces deux caractéristiques, en opposition formelle, confèrent au langage texto un mouvement syncopé, plutôt contradictoire, dont la tension interne est cependant révélatrice d'une pulsion compensatoire propre à toute communication linguistique.

Mots-clés : Langage texto, écriture numérique, abbréviation, néologie, syncopée

Title: The syncopated movement of digital writing

Summary: The aim of our study is to analyze the main characteristics of digital writing in French language, with a special focus on short forms, texting, according to a double trend that seems to characterize its structure in terms of orthography, syntactics and semiology. The first trend concerns formal simplification, which can occur through any type of omission, the second trend, on the other side, concerns the multiplication of markers of enunciation, such as, for example, the graphic extensions that seek to intensify the discourse. We believe that these two characteristics, formally opposed, give to the "texto" language a syncopated, quite contradictory movement, whose internal tension is however indicative of a compensatory impulse specific to any linguistic communication.

Keywords: Texting, digital writing, abbreviation, neology, syncopated

1. La syncope et le bref

Le but de notre étude est d'analyser les principales caractéristiques de l'écriture numérique en langue française, circonscrite aux formes brèves en particulier au langage texto, en fonction d'une double tendance qui semble caractériser sa structure sur le plan orthographique, syntaxique et sémiologique. La première tendance concerne la simplification formelle qui peut se produire à travers tout type d'omission, la deuxième tendance, par contre, concerne la multiplication de marqueurs de l'énonciation, tels que, entre autres, les « extensions graphiques » qui entendent intensifier le discours et les idéogrammes.

Ces deux caractéristiques, en opposition formelle, constituent le mouvement syncopé dont il est question dans le titre de notre contribution. Le bref n'est pas défini à priori, mais en fonction de son opposé et il

s'inscrit ainsi dans le cadre dynamique d'un mouvement alterné caractérisant, selon notre point de vue, l'évolution de l'écriture numérique. En phonétique, la syncope, du grec *συγκοπή*, *sunkopé* (« retranchement ») est une modification phonétique ou morphologique qui altère l'intégrité d'un mot par addition, suppression, substitution ou permutation, consistant en l'amuissement d'un phonème ou plus à l'intérieur d'un mot. La syncope est à l'origine de nombreux mots qui ont subi un changement phonétique dans les langues romanes. (Fontanier 1977). Parmi les exemples les plus courants en français contemporain, nous pouvons citer *v'là* à la place de *voilà*, *mamzelle* ou *mam'zelle* à la place de *mademoiselle*, *m'sieur* à la place de *monsieur* qui, à son tour, est une syncope de *Mon Sieur*.

Mais rappelons en marge que, dans le solfège rythmique, on appelle syncope une note attaquée sur un temps faible – ou sur une partie faible d'un temps – et prolongée sur le temps suivant. La syncope est donc perçue par l'auditeur comme un déplacement de l'accent attendu, une rupture. Elle peut être considérée comme un élément rythmique *en conflit* avec la mesure. (*Ibid*).

Dans *Les formes brèves*, Alain Montadon¹ affirme que parler de formes brèves revient moins à faire la taxinomie des genres courts qu'à cerner des traits d'écriture spécifique dans des formes ou dans des types d'écrit. C'est dans ce sillage que nous nous apprêtons à analyser le langage texto en essayant de cerner le contraste, l'entre-deux, entre la perspective liée à la condensation de l'écriture et l'allongement des formes qui visent toutes les deux l'adaptation de la communication écrite dans le cadre des contraintes imposées par les moyens de transmissions spécifiques (M'henni 2017). C'est donc cette signification que nous allons retenir dans le cadre de cette réflexion.

2. L'écriture numérique

L'écriture numérique se constitue en fonction des caractéristiques phono-morpho-syntaxiques d'une langue et il est généralement assez inaccessible pour les non avertis. En ce qui concerne le langage texto dont il sera question de manière privilégiée, la première expérience des SMS remonte à 1992². Les locuteurs, en particulier les jeunes, s'adaptent très rapidement aux contraintes spatiales d'un tel instrument en inventant un langage *ad hoc*. Depuis quelques années, les frontières entre le langage SMS et la communication tout court se sont affaiblies puisque la diffusion des SMS dépasse leur contexte d'apparition. En fait, la pratique linguistique des SMS n'est plus réservée aux messages envoyés par téléphone. Les gens emploient les SMS sur WhatsApp, Snapchat, Twitter et Instagram, mais le principe de leur fonctionnement est très semblable. Bien que toutes ces pratiques puissent rentrer dans la dénomination englobante de communication électronique, cyberlangue ou cyberlangage

¹ (Paris, Hachette, 1992).

² Rien que de rappeler que le Palais des Beaux Arts de Bruxelles s'appelle *Bozar* (<http://www.bozar.be/fr>) en adoptant le système de transcription phonétique qui est à la base du langage sms. Il en va de même pour *Les Niouzz* (<https://www.rtf.be>), le programme d'information pour les jeunes, qui est une transcription de l'anglicisme *news*.

(Dejond 2002), ils ne sont pas exactement de la même nature parce qu'ils ne sont pas produits dans les mêmes conditions (Fairon et al. 2006).

L'emploi du langage SMS, qui est un mélange de réduction orthographique et de jargon numérique, s'étend plus récemment à la presse et même à la littérature¹, ce qui montre sa grande diffusion dans la communication courante. Il est possible aujourd'hui de lire des romans entièrement rédigés en texto ou de commander son plat par WhatsApp avec des émojis correspondant aux ingrédients (Levenson 2016).

Le corpus de SMS que nous avons analysé a été constitué des données collectées grâce aux recherches Cental et Celexrom², de la nomenclature d'un dictionnaire SMS disponible en ligne en libre accès³ et des exemples tirés de plusieurs ouvrages sur le sujet cités en l'occurrence.

3. Analyse formelle - évolution de la condensation

Une des caractéristiques principales de l'écriture électronique est la simplification formelle qui peut se produire à travers l'omission de tout type de caractère typographique jugé superflu (trait d'union, accents, cédille, mutogramme en finale, l'orthographe phonétique et toute forme d'abréviation y compris l'utilisation phonétique des caractères, siglaison et la troncation). Cette évolution non seulement correspond à une logique de simplification d'écriture qui s'approche de l'oral, mais elle se régularise en constituant certains paradigmes, tout en étant encore loin d'avoir la structure d'un vrai code ou système linguistique. De ce point de vue, nous pouvons relever au moins quatre tendances évolutives :

A) une tendance à la *double abréviation*, c'est-à-dire une abréviation d'un mot précédemment abrégé. Ce phénomène, sur le plan évolutif, dénote une bonne acclimatation de la première abréviation dans le lexique, condition indispensable pour que la deuxième abréviation ait lieu et soit reconnue et comprise (*cé* à la place de « c'est » qui est réduit en *c*) ;

B) une tendance à la multiplication de marqueurs de l'énonciation. Appartiennent à cette catégorie les graphèmes définis par Aurélia Dejond comme « extentions graphiques » (2002 : 28). Il s'agit souvent de lettres capitales qui dans les textos entendent intensifier le discours, et indiquent idéalement une prononciation criée des lettres concernées. Cette mise en relief peut signifier aussi bien la colère que l'enthousiasme, la surprise ainsi que la volonté de souligner le propos (i.e. *cé MOOOOOi !*) ; les signes de ponctuation grâce auxquels le langage texto s'approche de plus en plus de l'oral, ce qui implique une différente perception de la ponctuation. Celle-ci se charge d'exprimer le non-dit, ainsi que la prosodie et est davantage exploitée ici pour rendre compte de l'humeur des locuteurs impliqués dans la conversation. Cette même interprétation vaut pour les idéophones tels que *ahaha*, *argh*, etc. ;

¹ Comme par exemple Phil Marso dans son roman *Frayeurs SMS* (France, Mégacom-ik éditions), 2004.

² En 2004 deux centres de recherche de l'Université catholique de Louvain, CENTAL et CELEXROM, mène une enquête intitulée, "Faites don de vos SMS à la science" pour observer la langue française. Cette base de données a constitué une de nos sources. Voir : Le Corpus SMS pour la science. Base de données de 30.000 SMS et logiciels de consultation. Fairon Cédric, Klein Jean René et Paumier Sébastien, « Le Corpus SMS pour la science. Base de données de 30.000 SMS et logiciel de consultation », CD-Rom, in *Cahier du Cental* 3/2, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2006.

³ <http://www.dictionnaire-sms.com>.

Cette pratique rentre dans la deuxième tendance concernant la multiplication de marqueurs de l'énonciation, dont la fonction est d'intégrer à la communication l'expressivité. Dans cette même lignée on peut catégoriser aussi les représentations sémiographiques (émoticônes).

C) une tendance à une orthographe phonétique qui dépasse la frontière du mot (Mourlhon-Dalliesm 2010) ;

D) une tendance de plus en plus accentuée à la représentation sémiographique.

Nous nous attarderons ici à analyser ces deux dernières tendances qui sont par ailleurs les plus emblématiques comme le souligne Matthey (2006). Dans le cas de l'analyse phonographique, il est question d'analyser la manière dont la langue orale découpe la chaîne parlée en phonèmes pour les coder par un graphème. Dans le cas de l'analyse sémiographique, on se concentre sur le signe d'un mot et non pas sur la suite des phonèmes qui le forme. Bien que ces deux tendances s'entremêlent dans le langage SMS, nous essayons de les analyser séparément dans les deux paragraphes qui suivent.

3.1. Les changements phonographiques

Contrairement à ce que l'on pourrait supposer, les changements syntaxiques ne sont pas très fréquents dans la communication électronique. Fairon et Paumier démontraient en 2007, qu'« une fois qu'on a déchiffré un SMS, on constate la plupart du temps que la syntaxe est respectée et que le "langage SMS" n'est qu'une modification de surface d'un texte correct ». Si cela est vrai, il est aussi vrai que plus les habitudes scripturales se codifient et entrent dans l'usage, plus il est facile qu'ils atteignent aussi la syntaxe. Mais ces modifications restent, quoi qu'il en soit, très limitées, car le respect de la grammaire est indispensable, là où l'orthographe a été bouleversée, faute de ne pas se comprendre. Le changement orthographique atteint en revanche la transcription phonétique qui ne respecte pas la frontière du mot. Cette pratique est de plus en plus fréquente et rend la lecture de textos moins immédiate pour les néophytes.

Voici quelques exemples de changements orthographiques liés à la syntaxe qui sont désormais codés dans le langage texto : la fusion entre le pronom personnel et l'auxiliaire : *C* (C'est) parfois *cé*, *G* (J'ai) parfois *gé*, *T* (T'es) parfois *té*, et cela même à l'imparfait *CT* (C'était), *TT* (T'étais) et au passé composé *ta vu* (t'as vu) ou *g fai* (j'ai fait). Cette même tendance à l'agglutination concerne le pronom et le verbe, comme dans le cas de *jbos* (je bosse), *jpense* (je pense), *jespr* (j'espère), mais aussi au futur, *jcouvriré* (je couvrirai) ou en présence d'autres pronoms ; c'est par exemple le cas de *jtexpliqué* (je t'expliquerai) ou *ça tdiré 2particiP* (ça te dirait de participer), mais aussi, de façon moins prévisible, en combinaison avec une préposition *dvoir* (de voir) ou avec un article *G P Tlé plon* (J'ai pété les plombs).

Cette tendance à amalgamer les mots de différentes catégories grammaticales en allant au-delà d'un découpage grammatical traditionnel, est particulièrement remarquable dans le cas des locutions employées dans la langue courante et donc dans le contexte de la communication via SMS telles que : *sayé* (Ca y est), *komencava ?* (Comment ça va ?), *jenémar* (J'en ai marre), *jtm*, *je t'M* (Je t'aime), *keske C* (Qu'est-ce que c'est),

j'tapLdkej'pe (Je t'appelle dès que je peux), *jtéléDjadi* (Je te l'ai déjà dit), *m jvb* (Moi je vais bien).

Leur décodage est cependant plus complexe lorsque l'oralité est transcrite phonétiquement, comme dans le cas de *Chuis* devenu *Chui* (Je suis), y compris des formes incorrectes sur le plan grammatical mais désormais acceptées à l'oral telles que *savapa* (Ça va pas) à la place de "Cela ne va pas" ou *tabitou* (T'habites où) à la place de "Tu habites où?", et qu'une variation diastatique se produit sur le plan lexical, comme dans le cas de *LcKc* (Elle s'est cassée) à la place de "Elle est partie".

Déchiffrer le contenu devient encore moins évident à cause de l'influence directe de l'anglais qui entre dans ce type de langage sous forme d'abréviations, comme par exemple dans le cas de *2L8* (to late/trop tard), *asap* (as soon as possible/aussi vite que possible) ou *lol* (laughing out loud/éclater de rire), dont l'abréviation française équivalente, *mdr* (mort de rire), est aussi bien employée.

Le fait de dépasser le mot dans la transcription phonétique pour bien sûr assumer la forme d'une abréviation atteste indirectement la lexicalisation de l'expression et prouve que le locuteur a acquis une certaine compétence lexicale. Cela se vérifie surtout pour les expressions fréquentes car l'abréviation contribue à économiser l'espace, ce qui montre, une fois de plus, l'influence du médium sur l'évolution du langage. C'est par exemple le cas des expressions *rstp* (Répond s'il te plaît), *rafR* (Rien à faire), *ras* (Rien à signaler) et des séquences aphanumériques telles que *ti2* (T'es hideux) ou *koi29* (Quoi de neuf), etc. (Dejond 2002; Pistolessi 2004).

3.2. Les pictogrammes ou de l'image condensée

Le principe sémiographique est de plus en plus appliqué aux minimessages de par son efficacité, rapidité mais aussi la capacité de communiquer le non-dit, c'est-à-dire "les caractéristiques prosodiques et mimo-gestuelles spécifiques du dialogue oral, qui permettent de transmettre ironie, désapprobation, etc. ainsi qu'un certain nombre d'informations déictiques" (Veronis, De Neef 2006 : 236). Une des stratégies utilisées dans les textos, pour supplier au manque des caractéristiques typiques de la conversation orale, est confiée aux émoticônes (Gheno 2006: 179).

Le Smiley est apparu, explique Loufrani, "à la fois pour écrire la partie non-verbale du texte, c'est-à-dire pour donner une émotion et un sentiment, mais aussi pour remplacer des mots par des images"¹. Il s'agit donc d'un langage iconographique, immédiatement identifiable par tous, voire un langage universel. Il peut être considéré comme un ancêtre de l'émoji dans toutes les messageries instantanées². A partir de la révolution

¹ « Il y a deux étapes dans sa création. Il y eut tout d'abord le Smiley original que mon père lança le premier janvier 1972, en France, avec *France Soir*. Ce dernier était né de l'opération « Prenez le temps de sourire ». Un projet qui consistait à mettre en avant de bonnes nouvelles avec un petit Smiley. Tout cela dans une logique de propager un virus positif ». Nicolas Loufrani/Alice Develey, « Les émojis ont copié le Smiley », *Le Figaro*, 07/08/2017. Disponible en ligne all'URL : <http://www.lefigaro.fr/langue-francaise/actu-des-mots/2017/08/07/37002-20170807ARTFIG00003-nicolas-loufrani-les-emojis-ont-copie-le-smiley.php>.

² À propos de l'évolution des Smiley, Loufrani affirme : « Le Smiley vit en tant que marque de produit qualitatif. Il est en train d'évoluer. On commence ainsi, par exemple, à développer des livres pour enfants. L'année prochaine, j'ai d'ailleurs prévu de lancer des bandes dessinées dans lesquelles nos Smileys seront

du smartphone en 2007 lancée par Apple, une variété énorme d'émojis a été produite pour reproduire toutes les nuances des émotions humaines. Lorsque les premiers e-mails ont commencé à s'épandre, on a aussitôt commencé à intégrer des icônes dans la communication. Cela signifie que l'évolution sémiographique n'est pas indépendante de l'évolution du média. Il y a quelques années, la répartition des lettres sur les touches d'un clavier exigeait d'appuyer plusieurs fois sur une même touche afin d'attendre l'affichage de la lettre voulue pour composer le message. A présent, elles sont désormais séparées et à chaque lettre correspond une touche, ce qui facilite la rédaction des SMS, voire des WhatsApp.

Cependant, dans une analyse diachronique, il est nécessaire de tracer les différences entre les émoticônes et les emojis. Les premiers sont des signes typographiques interprétables par tout système informatique, alors que les secondes sont de véritables pictogrammes capables de représenter toutes les expressions.

Les emojis cependant, pour cette même raison, ne sont pas compatibles avec tous les supports informatiques et s'adaptent au système (Apple ou Android) en changeant souvent de forme. Bien que les emojis aient beau être universels, notamment en ce qui concerne des emojis anthropomorphiques, ils entraînent parfois des significations trompeuses. Un même emoji peut représenter des divergences d'interprétation en fonction de personnes ou des cultures. Comme le signalent plusieurs chercheurs, « l'emoji illustrant *personne levant les bras au ciel en signe de célébration* signifie *stop* ou *applaudir* pour les utilisateurs d'iPhone mais *faire des louanges* ou *main* chez les personnes propriétaires de téléphones Google » (Manilève 2016). Ces pictogrammes visant l'universalité présentent donc des limites, mais constituent une façon de communiquer tout-à-fait performante. Ajoutons à ce constat le fait que l'évolution des médias implique, dans certains cas, comme celui de Whatsapp, la possibilité de combiner les messages textuels à des messages vocaux et aux images. Cette hétérogénéité des modalités communicatives, en évolution continue, semble être le point sur lequel faire converger l'ensemble des réflexions théoriques futures sur le sujet. La communication n'est plus que verbale et écrite, elle est aussi visuelle et interactive et la représentation linguistique évolue inévitablement de manière conjointe aux moyens technologiques de sa diffusion.

Conclusion

Le langage texto continue d'évoluer, entre autres, en fonction des exigences des locuteurs et des moyens de communications. Lui attribuer le statut de langage est d'ailleurs assez impropre car il n'a pas encore une autonomie complète par rapport à d'autres formes de communication et que ses règles, quoi que présentes, ne sont pas non plus bien définies. On emploie donc le terme "langage" pour indiquer cette façon abrégée de communiquer qui est en train de se constituer et dont la "norme" aussi est néanmoins en train d'être créée comme le démontre par ailleurs la parution de dictionnaires et d'ouvrages complètement rédigés en langage texto. Bien que la contraction de l'espace caractérisant le langage texto implique

de véritables héros. Smiley continuera à se développer à travers l'univers des produits dérivés et du divertissement ». *Ibidem*.

parfois aussi une contraction de sens, deux tendances compensatoires peuvent être soulignées visant à assurer la communication entre locuteurs, à savoir : l'extension formelle et la représentation icônique par le biais des émoticônes. Ces deux tendances communicatives, l'une verbale, l'autre non-verbale servent à compenser la dimension modale qui risquerait d'être évacuée du discours. Ce double mouvement de contraction et d'extension suit, nous semble-t-il, un mouvement syncopé, plutôt contradictoire, dont la tension interne est cependant révélatrice d'une pulsion compensatoire propre à toute communication linguistique.

Jana Altmanova
Université de Naples L'Orientale

Références bibliographiques

Anis (Jacques), *Parlez-vous texto? Guide des nouveaux langages du réseau*, Paris : Le cherche midi éditeur, 2003.

Dejond (Aurélia), *La cyberl@ngue française, Tournai : La Renaissance du Livre*, 2002.

Dessons (Gérard), *La voix juste. Essai sur le bref*, Paris : Manucius, 2015.

Dictionnaire SMS, <http://www.dictionnaire-sms.com>, 10/12/2017.

Fairon (Cédric), Klein (Jean René) et Paumier (Sébastien), « Le langage sms. Étude d'un corpus informatisé à partir de l'enquête "Faites don de vos SMS à la science" », in Cahiers du Cental 3/1, Louvain-la-Neuve : Presses Universitaires de Louvain, 2006.

Fairon (Cédric), Klein (Jean René) et Paumier (Sébastien), « Le Corpus SMS pour la science. Base de données de 30.000 SMS et logiciel de consultation », CD-Rom, in Cahier du Cental 3/2, Louvain-la-Neuve : Presses Universitaires de Louvain, 2006.

Fontanier (Pierre), *Les figures du discours*, Paris : Flammarion, 1977.

France Jeunes Net, <http://france-jeunes.net>, 10/12/2017.

Gheno (Vera), « I giovani e la comunicazione mediata dal computer: osservazioni linguistiche su nuove forme di alfabetizzazione », in Verbum Analecta Neolatina, 2009, p. 167–187.

Humbley (John), « Évolution du lexique », in Antoine (Gérald) et Cerquiglini (Bernard) (éds), *Histoire de la langue française de 1945 à 2000*, Paris : CNRS Édition, 2000, p. 71-106.

Jacques (David) et Harmony (Goncalves), « L'écriture électronique, une menace pour la maîtrise de la langue ? », in *Le Français aujourd'hui*, 1, n° 156, 2007, p. 39-47.

Levenson (Claire), « Un restaurant londonien lance un menu 100% emoji », *Eater*, (28.08), 2016.

Liénard (Fabien), « Langage texto et langage contrôlé. Description et problèmes », in *Linguisticae Investigationes*, 28/1, 2005, p. 49-60.

Manilève (Vincent), « Il y a actuellement une querelle autour des emojis, et elle est très sérieuse », *The New York Times*, (24.04), 2016.

Marso (Phil), *Frayeurs SMS*, Paris : Mégacom-ik éditions, 2004.

Matthey (Marinette), « L'évolution de l'orthographe : entre habitude et outils », in *Educateur*, (09.06), 2006.

M'henni (Mansour), *Le retour de Socrate. Introduction à la nouvelle brachylogie*, Paris : L'Harmattan, 2017.

Mourlhon-Dalliesm (Florence), « Modifications et inventions graphiques dans les écritures électroniques », in *Le français aujourd'hui*, n. 170, 2002.

Raluca (Moise), « Les SMS chez les jeunes : premiers éléments de réflexion, à partir d'un point de vue ethnolinguistique », in *GLOTTOPOL, Revue de sociolinguistique en ligne*, n°10, juillet, 2007, p. 101-112.

Veronis (Jean) et Guimier De Neef (Emile), « Le traitement des nouvelles formes de communication écrite », in Gérard (Sabah) (éd.), *Compréhension automatique des langues et interaction*, Paris : Hermès Science, 2006.

Veyrin-Forrer (Ulysse), *Dictionnaire insolite Français SMS*, Paris : Cosmopole, 2007.

La politique tweetée ou de l'art de faire passer ses idées en 140 caractères

Résumé : Ouvert au public il y a dix ans, Twitter est aujourd'hui un espace inter-discursif et dialogique énorme, dont le potentiel médiatique a été rapidement compris par la politique, qui l'a immédiatement intégré à ses stratégies de communication. En effet, cette plate-forme s'avère être un amplificateur énorme pour le politicien, qui doit néanmoins savoir maîtriser l'outil en adhérant aux règles et contraintes d'une nouvelle forme de communication. Là où l'enjeu est de réussir à exister dans un flux d'informations toujours plus dense, il sera, donc, obligé de respecter de nouvelles normes discursives et inter-discursives, des formules conversationnelles se caractérisant par le non-dit et l'inférence culturelle et interculturelle, qui feront l'objet de cette étude.

Mots-clés : Twitter, dialogisme, politique, communication, conversation.

Title: Tweeted politics or the art of passing one's ideas in 140 characters

Summary: Launched twelve years ago, Twitter is today an enormous inter-discursive and dialogic space, whose media potential was quickly understood by politics, that integrated it into their communication strategies, by recognising the importance of this platform in which new discursive and inter-discursive rules have to be respected, as well as conversational formulas characterized by implicit and cultural or even intercultural inference.

This study focuses on two main questions: would political communication on Twitter be a "entre-deux"? Would it be brachylogical? To answer to these questions, this analysis, based on a corpus of tweets produced by Marine Le Pen's account during the 2017 presidential elections, identifies some linguistic and discursive characteristics of political communication on Twitter.

Keywords: Politicaldiscourse, social networks, Twitter.

Ouvert au public il y a douze ans, Twitter est aujourd'hui un espace inter-discursif et dialogique énorme, dont le potentiel médiatique a été rapidement compris par la politique, qui l'a intégré à ses stratégies de communication. Se fondant sur de petits textes de 140 caractères, accompagnés de photos ou de vidéos, qui permettent non seulement de réagir en direct pour commenter un événement ou attaquer un adversaire, mais aussi de faire directement la promotion de ses idées, cette plateforme s'avère être un amplificateur considérable pour le politicien, qui doit néanmoins savoir maîtriser l'outil en adhérant aux règles et contraintes d'une nouvelle forme de communication. Là où l'enjeu est de réussir à exister dans un flux d'informations toujours plus dense, il sera donc obligé de respecter de nouvelles normes discursives et inter-discursives, des

formules conversationnelles se caractérisant par l'implicite et l'inférence culturelle voie interculturelle.

Dans cette étude, nous allons nous poser deux questions principales : la communication politique sur Twitter serait-elle un entre-deux ? Et encore, serait-elle brachylogique ?

Pour répondre à ces questions, notre analyse va s'appuyer sur un corpus tiré de la plateforme #Idéo2017, un observatoire linguistique des candidats à la présidentielle 2017, dirigé par Julien Longhi et associant des chercheurs du laboratoire AGORA¹ et du laboratoire ETIS², de l'Université de Cergy-Pontoise. Il s'agit d'une plateforme d'analyse des tweets politiques créée pour l'élection présidentielle 2017, qui s'appuie sur l'ensemble des tweets produits par les comptes des candidats. Ce corpus a été interrogé en prenant en examen les tweets produits par le compte de Marine Le Pen dans la période qui va de janvier à mai 2017 et se termine au seuil du débat de l'entre-deux-tours entre Marine Le Pen et Emmanuel Macron (pour un total de 4 542 tweets). Puisque les tweets recueillis dans cette base de données ne sont pas mis en contexte du point de vue chronologique, nous proposerons dans cette communication quelques exemples plus récents tirés d'un corpus que nous sommes en train de constituer mais qui n'est pas encore suffisamment représentatif pour nous permettre une exploitation plus large des données du point de vue quantitatif.

1. Twitter et la politique

Le réseau de microblogging Twitter a été lancé en 2006, deux ans après le réseau social Facebook. Au départ, il devait permettre aux utilisateurs de décrire instantanément et brièvement ce qu'ils étaient en train de faire (le slogan d'origine était en effet : « What are you doing ? »). Le service est d'abord utilisé par l'intermédiaire des SMS sur les téléphones, qui n'autorisent que 160 caractères (blancs et ponctuation compris) ; Twitter en « prélève » 20 pour le nom d'utilisateur précédé de l'@ (le pseudo) et c'est ainsi que les fameux 140 caractères apparaissent. Ainsi que le souligne Paveau, la contrainte est donc technologique au départ, puis elle est devenue une routine, car de nos jours il est techniquement possible d'augmenter le nombre de caractères sur Twitter et il existe par ailleurs des applications pour créer des tweets plus longs³.

Bien qu'il n'ait pas encore rejoint Facebook en nombre d'abonnés, en douze ans Twitter est devenu un élément essentiel du paysage médiatique, ce qui a rapidement conduit les hommes et femmes politiques à l'intégrer dans leurs stratégies de communication. Une grande majorité

¹ AGORA est un centre de recherche en Lettres, Sciences Humaines et Sociales qui résulte de la fusion du CICC « Civilisations et identités culturelles comparées » et du CRTF « Centre de Recherche Textes et Francophonies ».

² ETIS, Equipes Traitement de l'Information et Systèmes, est une unité de recherche commune au CNRS, à l'ENSEA Cergy et à l'Université de Cergy-Pontoise, rattachée principalement à l'Institut des sciences informatiques et leurs interactions.

³ Marie-Anne Paveau, « Genre de discours et technologie discursive. Tweet, twittécriture et twittérature », *Pratiques*, n° 157-158, 2013, p. 13-14 : « Le réseau présente une utilisation simple et conviviale : à l'ouverture du compte, on choisit un pseudo précédé de l'@, court de préférence de manière à ne pas occuper trop de place dans les réponses et les retweets, un mot de passe, un avatar ; on écrit sa biographie en 160 caractères et on peut choisir des applications pour l'alimentation automatique par ses blogs par exemple (les billets sont signalés automatiquement sur Twitter) ou pour signaler sa position géographique ».

des personnalités politiques ont actuellement un compte Twitter, et les partis politiques ont également un compte qui fournit des informations sur le parti et sur ses membres.

Néanmoins, cette présence médiatique des acteurs politiques sur Twitter ne semble pas avoir révolutionné en profondeur leurs relations avec les internautes : si Spina montre que chez les politiques italiens l'attitude à exploiter le caractère dialogique et conversationnel est forte¹, Roginsky et De Cock, en conduisant une enquête sur la campagne électorale européenne de 2014, soulignent l'aspect éminemment autopromotionnel des échanges discursifs des candidats sur Twitter². Néanmoins, de 'nouvelles' formes de communication politique émergent au sein de ce réseau socionumérique, ce qui amène Longhi à parler du tweet politique comme d'un genre de discours spécifique³. En effet, de par ses contraintes matérielles et technologiques, il véhicule des formes qui peuvent devenir des « petites phrases » sur le plan discursif, et s'accompagner d'une intensité sémantique originale, par condensation et décontextualisation partielle, voire une recontextualisation par les moyens technologiques (qu'il appelle techno-contextualisation)⁴.

Du point de vue linguistique, ainsi que le souligne Paveau, le tweet exploite quatre catégories de formes langagières⁵ :

- des formes linéaires sans caractéristiques technolangagières autres que l'inscription sur support informatique ;
- des technomots comme le hashtag (précédé du croisillon #) qui permet l'organisation de l'information par la mise en réseau de plusieurs messages et le pseudo (précédé de @) qui renvoie au compte du twittereur ;
- des liens (URL) qui permettent d'accéder à des sites
- des émoticônes.

Ces formes peuvent se combiner de manière plus ou moins complexe : certains twittereurs ont une écriture purement linéaire (c'est le cas de la twittérature), d'autres combinent les mots, les technomots, les liens et les émoticônes de manière très complexe, en faisant preuve d'une bonne expertise des lois du genre.

2. « Petites étincelles d'information »

Décollant de l'usage premier des interactions sur Twitter, la fonction d'information est presque substantielle à ce réseau, où la célèbre question « What are you doing ? » a été ensuite remplacée par What's happening? (« Quoi de neuf ? » ou encore « Que se passe-t-il ? » dans la version française).

Les tweets sont même présentés sur la page d'accueil du réseau comme des « petites étincelles d'information⁶ », des fragments de textes

¹ Stefania Spina, *Openpolitica. Il discorso dei politici italiani nell'era di Twitter*, Milano: FrancoAngeli, 2012, p. 120-139.

² Sandrine Roginsky, Barbara De Cock, « Faire campagne sur Twitter. Modalités d'énonciation et mises en récit des candidats à l'élection européenne », *Les Cahiers du Numérique*, vol. 11, n° 4, 2015, p. 119-144.

³ Julien Longhi, « Essai de caractérisation du tweet politique », *L'Information Grammaticale*, n° 136, 2013, p. 25-32.

⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁵ Marie-Anne Paveau, « Genre de discours et technologie discursive. Tweet, twittécriture et twittérature », cit., p. 16.

⁶ Stefania Spina, *op. cit.*, p. 55.

ayant une valeur éminemment informative. Cet aspect de Twitter devient, dans la logique du discours politique, fonctionnel à l'autopromotion des politiciens, qui postent de nombreux messages dans lesquels ils informent leurs followers sur leurs prochains passages sur d'autres médias. Dans le cas de Marine Le Pen, cet aspect est largement présent, puisqu'elle profite tout le temps de ce canal privilégié avec la communauté de ses followers pour l'informer de ses passages à la radio ou à la télévision aussi bien que de ses rencontres électorales.



À côté de cette fonction informative et auto-promotionnelle, qui est largement présente dans les tweets de Marine Le Pen, aussi bien que dans ceux des autres politiques, les aspects qui caractérisent le mieux le discours politique sur Twitter sont présentés par Spina¹:

Brièveté et instantanéité / caractère dialogique / attitude d'évaluation / attitude à agréger / investigabilité.

Ces aspects feront l'objet de notre analyse et seront examinés à partir du corpus de tweets de Marine Le Pen.

3. Brièveté et instantanéité

De longueur physiologiquement limitée, la communication sur Twitter oblige à être synthétiques, à aller directement à l'essentiel. L'immédiateté et le lien étroit avec les événements au moment même où ils ont lieu imposent, en outre, une concrétisation et une adhésion forte au moment présent, un aspect qui est en conflit avec le discours politique télévisé, caractérisé par une impression de prolixité et de flou sémantique.

La brièveté des textes imposée par la technologie de Twitter engendre une concentration majeure sur chaque mot, utilisé pour exprimer un contenu déterminé, en imposant une sélection et l'exclusion de ce qui est considéré non-indispensable à véhiculer un contenu. Le résultat de cette sélection s'avère être des textes très condensés, où les mots lexicaux (noms, verbes, adjectifs, adverbes) ont un poids majeur par rapport aux mots grammaticaux (articles, prépositions, conjonctions etc.). Bien qu'ils aient l'immédiateté, la rapidité et le style informel de la communication parlée, les tweets gardent, alors, certaines tendances de l'écrit, à savoir une densité lexicale majeure, qui se traduit par une prédominance des noms, et une haute richesse lexicale, un usage plus différencié du lexique à travers une sélection soignée des mots. Spina montre que les politiques, dans leurs interactions sur Twitter, ont moins tendance à réutiliser les mêmes

¹Ibid., p. 12.

matériaux lexicaux et sélectionnent leurs mots en privilégiant des critères de diversification, ce qui les conduit, par exemple, à utiliser des hapax, ou bien de spécificité lexicale, ce qui les conduit à utiliser des mots moins génériques et plus concrets¹.

Il en est de même pour le choix des combinaisons de mots. Le discours politique traditionnel est caractérisé par la présence de formules figées, qui ont le double avantage de rester imprimées dans la mémoire, parce que répétées fréquemment, et de permettre à ceux qui les utilisent de ne pas prendre une position nette dans un débat politique. La contrainte de la brièveté sur Twitter semble ne pas engendrer un usage généralisé de combinaisons figées, par contre elle semble favoriser, encore une fois, une sélection lexicale moins conventionnelle², qui parvient même à l'exploitation de pastiches ou jeux de mots jouant sur l'implicite et la connivence avec les autres interlocuteurs³.

D'un point de vue syntaxique, il est intéressant d'essayer de comprendre de quelle façon sont organisées les phrases dans des textes qui doivent être forcément brefs, et dans un domaine, la politique, où il est important d'exprimer des opinions et de les argumenter de façon structurée. Comme le souligne Spina, la communication politique sur Twitter apparaît généralement fondée sur une série de micro-textes, pour la plupart organisés en séquences mono-propositionnelles ou, moins fréquemment, composées de deux ou trois propositions, qui sont généralement principales, coordonnées entre elles, et beaucoup plus rarement subordonnées.

Ce qui caractérise Twitter, du point de vue de l'organisation syntaxique, s'avère être la sérialité : par un processus accumulatif, chaque phrase brève contenue dans un tweet ajoute un fragment d'information – une étincelle d'information – à la précédente. Cette organisation syntaxique, typique de la communication parlée informelle, dans laquelle la coordination l'emporte sur la subordination, la sérialité sur la hiérarchie, semble en accord avec l'organisation textuelle du réseau, où la communication procède par un flux continu de fragments, les tweets⁴.

Là où syntaxe et textualité procèdent avec le même rythme et la même fragmentation, à travers le passage rapide des phrases et des tweets, l'argumentation se réalise, elle aussi, par accumulation, et chaque tweet paraît ajouter un nouvel argument dans le débat politique en ligne, ce que nous pouvons bien remarquer en observant les tweets que Marine Le Pen a posté suite à l'attaque au couteau du samedi 12 mai 2018 à Paris. Si elle entame la discussion par le renvoi à un article de presse concernant cette attaque, en revendiquant la nécessité d'une réponse par les faits, peu après elle relance plusieurs fois la discussion, d'abord en demandant par quelle filière ce terroriste est présent sur le territoire français, ensuite en ajoutant une autre information (le terroriste est un fiché S) dont elle se sert pour attaquer le système qui ne poursuit pas ce qu'elle définit comme « une bombe à retardement » pour en arriver, dans un climax ascendant, à

¹*Ibid.*, p. 102-112.

²*Ibid.*, p. 112-117.

³ Julien Longhi, « Essai de caractérisation du tweet politique », cit., p. 27 ; cf. aussi Julien Longhi, « Le tweet politique efficace comme même textuel : du profilage à viralité », *Travaux de linguistique*, n° 73, 2016, p. 107-126.

⁴ Stefania Spina, *op. cit.*, p. 117-119.

critiquer le ministre de l'intérieur « qui balbutie à chaque attentat des commentaires d'une vacuité affligeante¹ ».



Marine Le Pen @MLP_officiel · 13 mag

Et à quoi sert le Ministre de l'Intérieur, qui balbutie à chaque attentat des commentaires d'une vacuité affligeante ? MLP #Monsigny #AttaqueParis

Marine Le Pen @MLP_officiel

On apprend une nouvelle fois que le terroriste serait fiché S.
À quoi peut bien servir cette fiche S si on ne s'en sert pas pour mettre ces bombes à retardement hors d'état de nuire sur le sol français ? MLP #Monsigny #AttaqueParis

Traduci il Tweet

133 526 941



Marine Le Pen @MLP_officiel · 13 mag

On apprend une nouvelle fois que le terroriste serait fiché S.
À quoi peut bien servir cette fiche S si on ne s'en sert pas pour mettre ces bombes à retardement hors d'état de nuire sur le sol français ? MLP #Monsigny #AttaqueParis

Traduci il Tweet

241 1057 2046



Marine Le Pen @MLP_officiel · 13 mag

Maintenant nous attendons une information essentielle.
Par quelle filière ce terroriste islamiste et sa famille sont-ils présents sur notre territoire ? MLP

Traduci il Tweet

Attaque au couteau à Paris : l'assaillant est un Tchétchène de 20 ans

L'auteur de l'attaque mortelle au couteau, samedi soir, à Paris, dans le quartier de l'Opéra, a été identifié par les enquêteurs. Ses parents sont en ...
m.leparisien.fr



Marine Le Pen @MLP_officiel · 12 mag

Soutien à nos forces de l'ordre qui ont neutralisé un assaillant islamiste à Paris.
Hélas, un mort et plusieurs blessés sont à déplorer.

Le peuple français ne se contentera plus de commentaires.

Ce sont des actes qui sont attendus ! MLP

Paris : attaque au couteau dans le quartier de l'Opéra

L'auteur des coups de couteau a touché plusieurs personnes. Il a été tué par la police.

leparisien.fr

4. Caractère dialogique

Alors que la brièveté est la contrainte majeure sur Twitter, la recherche de connexion et de dialogue est, d'après Zappavigna, une spécificité dominante des interactions sur ce réseau, où, plus qu'envoyer des informations sur ce qu'ils sont en train de faire à un certain moment, de façon unidirectionnelle, les usagers conversent entre eux, bien qu'avec des règles et conventions différentes de celles de la conversation en vis-à-vis².

¹ Nous invitons à lire ces extraits en tenant compte du fait que la lecture sur Twitter se fait du bas vers le haut, puisque les tweets les plus récents sont ajoutés en haut de la page.

² Michèle Zappavigna, *Discourse of Twitter and Social Media. How to use language to create affiliation on the web*, London: Continuum, 2012, p. 83-99. L'écosystème de Twitter se compose

Dans le cadre de l'activité politique, cette attitude dialogique rend potentiellement réalisable une forme de communication horizontale et bidirectionnelle entre les représentants politiques et les citoyens, ce qui la rend différente de la communication politique télévisée, généralement verticale et unidirectionnelle.

Le caractère essentiellement dialogique de la communication politique sur Twitter est témoignée par un usage fréquent de la mention (@usager), utilisée dans la plupart des cas comme stratégie discursive pour la sélection de l'interlocuteur. La mention a un rôle central à l'intérieur d'un moyen de communication orienté vers des formes d'interaction de type dialogique. Sa fonction peut être comparée, selon Spina, à celle qui est assurée par le regard dans la conversation en vis-à-vis : même en présence de beaucoup d'interlocuteurs, un regard adressé de façon particulière à une personne rend évident à tout le monde l'interlocuteur spécifique que nous sommes en train de sélectionner. De la même façon, un tweet contenant une mention est adressé, outre qu'à tous les followers, à un destinataire spécifique, qui reçoit une notification de la mention reçue¹.

La mention est, parfois, à même d'orienter la typologie et les contenus de la communication : utiliser une mention signifie organiser son texte en fonction d'une interaction explicite avec un interlocuteur, outre qu'en fonction de l'interaction, implicite, avec tous ses followers. La différence consiste dans cette opposition implicite/explicite : la mention est une stratégie pour s'adresser explicitement à un ou plusieurs usagers particuliers, identifiés par un nom, et c'est pour cette raison que ce mécanisme discursif a un rôle fondamental parmi ceux que Michèle Zappavigna appelle *indicateurs de conversationnalité*².

Le schéma discursif de ces interactions est généralement symétrique et binaire³, à savoir il y a deux interlocuteurs et deux messages, ce qui est, d'ailleurs, le schéma le plus recourant sur Twitter, de sorte que Honeycutt et Herring le considèrent prototypique de la communication sur ce réseau⁴. En effet, la rapidité d'exécution et la présence de deux interlocuteurs s'accordent à la brièveté et à l'instantanéité de la communication sur Twitter et l'essentialité de la structure dialogique parvient à s'intégrer à l'organisation du réseau.

En interrogeant notre corpus, il est difficile de relever dans les tweets de Marine Le Pen une tendance dialogique ou une attitude conversationnelle. Tout d'abord, on peut observer chez elle un usage très réduit des mentions, qu'elle utilise de préférence pour retweeter quelqu'un et non pas comme indicateur de conversationnalité pour sélectionner un interlocuteur. En outre, on ne retrouve pas d'autres indicateurs de ce type,

d'un réseau d'usagers qui entrent en relation, ce qui le rend assimilable à un flux ininterrompu de conversations entre des personnes qui entretiennent quelque lien entre elles.

¹ Stefania Spina, *op. cit.*, p. 121-122.

² Michèle Zappavigna, *op. cit.*, p. 83-99.

³ Dans la plupart des cas, c'est le politique qui est fait l'objet de mention de la part d'un autre usager, qui peut être un journaliste, un citoyen ou bien un autre politique, afin de solliciter son intervention sur un sujet, généralement à travers des questions directes.

⁴ Courtenay Honeycutt, Susan C. Herring, "Beyond microblogging: Conversation and collaboration via Twitter", in *Proceedings of the Forty-Second Hawai'i International Conference on System Sciences (HICSS-42)*, Los Alamitos: IEEE Press, 2009, p. 1-10, <https://www.computer.org/csdl/proceedings-article/hicss/2009/03-05-05/12OmNBqv2en>, consulté en septembre 2018.

sauf dans quelques cas, au nombre de 8, où elle propose des sujets en sollicitant les questions des followers par la formule « je vous réponds ! Posez-moi votre question ici ». Mais là, il paraît évident que cette approche interactionnelle ne relève pas d'une véritable fonction dialogique, mais qu'elle s'inscrit plutôt dans l'autopromotion de la candidate aux élections présidentielles.

5. Attitude évaluative

Les conversations sur Twitter sont rarement un échange d'informations neutre; par contre, elles sont souvent caractérisées par une attitude ouvertement évaluative. Par langage évaluatif on entend, avec Hunston, le langage qui révèle l'acte d'une évaluation ou d'une position subjective, en exprimant une attitude envers une personne, une situation ou une autre entité¹. D'un langage évaluatif relève, selon Martin et White, tout ce qui sert à exprimer la façon dont l'auteur d'un texte approuve ou désapprouve, loue ou blâme, apprécie ou critique et, parallèlement, la façon dont cette attitude provoque la réaction des autres interlocuteurs aussi bien que la façon dont cette voix subjective se situe par rapport aux voix de tous les autres². Cette prise de position subjective sur un événement, un texte, une situation, caractérise, en effet, les rapports sociaux qui s'instaurent à travers le réseau : l'adhésion à une valeur ou à une position réunit des communautés de personnes, en créant entre elles une forme de solidarité réciproque. Cette attitude, qui est souvent évitée par les politiciens dans les médias traditionnels, où ils essaient généralement de ne pas prendre une position nette, est largement présente sur Twitter, où la communication politique est imprégnée de l'expression de la subjectivité des participants.

L'attitude évaluative se réalise aussi bien par des procédés linguistiques, à savoir les choix lexicaux concernant en particulier les catégories des adjectifs, des adverbes ou des verbes, que par deux stratégies relevant plus proprement de l'outil, à savoir le renvoi à des liens hypertextuels et la pratique du retweet. Si dans certains cas le renvoi à des liens relève de l'autopromotion des politiques et confirme le rôle de Twitter en tant que pont vers des textes plus longs et structurés, produits par des canaux différents, dans d'autres cas la fonction assurée par l'indication d'un lien est de type évaluatif : ainsi que le remarque Zappavigna, on signale des textes qu'on considère valides, utiles, dignes d'être lus³. L'insertion d'un lien constitue alors l'expression d'un jugement subjectif, l'appréciation implicite du texte auquel on renvoie. La même fonction d'évaluation est assurée par le retweet, qui, lui aussi, implique une prise de position par rapport au contenu du message qu'on décide de retweeter, qu'elle soit d'appréciation ou de critique. Selon Spina, on peut même dire que retweet et subjectivité s'alimentent réciproquement : plus un texte véhicule le jugement subjectif de son auteur, plus il est probable qu'il soit retweeté par d'autres⁴. Il est alors de toute évidence que les politiques essaient d'exploiter cette « caisse de

¹ Susan Hunston, *Corpus approaches to evaluation*, London: Routledge, 2011, p. 1.

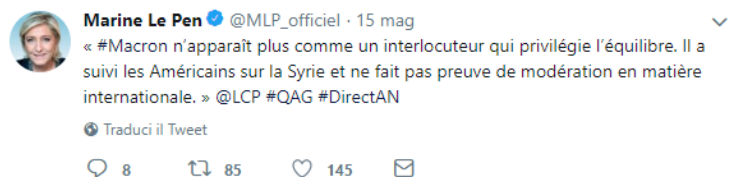
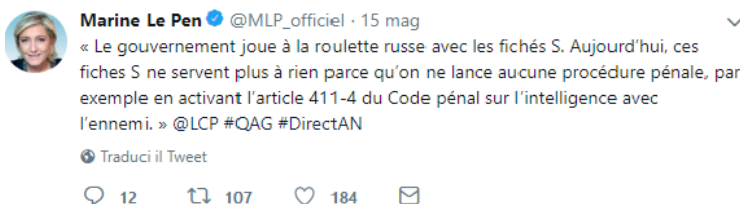
² James Robert Martin, Peter R. R. White, *The Language of Evaluation. Appraisal in English*, New York: Palgrave Macmillan, 2005.

³ Michèle Zappavigna, *op. cit.*, p. 50-82.

⁴ Stefania Spina, *op. cit.*, p. 146-149.

résonance » formidable qu'est le retweet pour augmenter leur visibilité et leur autorité, voir leur consensus dans cette communauté virtuelle qu'est Twitter; ce qui est d'autant plus vrai chez Marine Le Pen, qui fait un grand usage de cette pratique.

L'attitude évaluative est largement présente, voire dominante dans les tweets de Marine Le Pen, qui, au cours de la campagne pour les présidentielles, ne cessait de tweeter ses considérations négatives sur les autres candidats, alors qu'aujourd'hui, après l'élection d'Emmanuel Macron à l'Élysée, cette même attitude s'inscrit dans les mécanismes discursifs et argumentatifs par lesquels la présidente du Front national – ou bien du Rassemblement national – met en place son rôle de force d'opposition au président, en critiquant systématiquement ses propositions de loi, ses décisions, jusqu'à son usage de l'anglais lors de son voyage aux États-Unis.



6. Attitude agrégationnelle

Alors que l'attitude évaluative se réalise, du point de vue technolangagier, par les renvois aux liens et les retweets, l'attitude agrégationnelle se met en place à travers le hashtag. Celui-ci est défini par Paveau comme un technomot car il possède une nature composite : le segment est bien langagier (il s'agit de sigles, mots, expressions ou même de phrases entières) mais il est également cliquable, puisqu'il constitue un lien qui permet la création d'un fil¹. La fonction du hashtag est double : d'un côté il s'agit d'un outil de marquage des tweets sur la base du sujet traité, de l'autre il constitue un instrument important d'agrégation, un usage du langage visant à réaliser ou bien renforcer des liens sociaux et créer des

¹PAVEAU (Marie-Anne), *L'analyse du discours. Dictionnaire des formes et des pratiques*, Paris : Hermann, 2017, p. 199.

significations interpersonnelles, fondées sur des références implicites et sur un contexte de connaissances partagées avec les autres usagers.

Cela lui confère une haute valeur sémiotique et un rôle central dans les interactions sur Twitter, ce qui explique l'usage massif qu'en font les politiciens, un usage beaucoup plus massif par rapport à ce que l'on observe chez des usagers communs, ce qui nous est confirmé par les 2 568 hashtags que nous avons pu repérer dans le corpus de tweets de Marine Le Pen.

Si, pour des raisons d'espace, nous ne nous attarderons pas sur les procédés sous-jacents à la création des hashtags par les politiques, nous voulons néanmoins souligner que leur usage relève souvent de cette attitude évaluative dont nous venons de parler, car il est largement utilisé par les politiques pour exprimer, même sur un ton ironique, leur position et pour la faire connaître à leurs followers, ce qui fait du hashtag un pivot autour duquel se réalise l'agrégation d'une communauté virtuelle.

7. Conclusion

L'analyse du discours politique sur Twitter a bien montré que ce réseau est caractérisé par une instance relationnelle et communicationnelle très forte, qui semble prévaloir sur la fonction purement informative qui le caractérisait au début ; et même si l'aspect autopromotionnel a un rôle important dans le Twitter politique, il n'en est pas moins parcouru par une attitude d'ouverture à l'autre qui fait de ce réseau un véritable *entre-deux*, au sens où il est envisagé dans cet ouvrage, un espace de croisement, de rencontre et d'échange qui sont au cœur du web collaboratif et qui se mettent en place, du point de vue linguistique, par de nouvelles configurations technolangagières ou techno-discursives.

En ce qui concerne la dimension brachylogique, la question est plus complexe. Si le réseau Twitter, pour son articulation en « petites phrases » et son caractère éminemment relationnel, dialogique et conversationnel, paraît bien s'accorder à la notion de brachylogie et même de nouvelle brachylogie ainsi qu'elle est proposée par Mansour M'Henni¹, le Twitter politique semble être considérablement marqué par cet aspect d'autopromotion et de propagande, que nous avons bien observé dans les tweets de Marine Le Pen et qui nous paraît ne pas répondre à la dimension socratique de la brachylogie, où l'acte de parole est conçu comme échange conversationnel visant à la recherche de la vérité; une vérité, *l'aleteia*, qui est au centre même de la vie démocratique. Le tweet politique, qui est bien un lieu de renouvellement du discours politique et qui présente néanmoins un potentiel brachylogique considérable, n'en permet pas moins de constater, avec Longhi, une certaine forme de rhétorique, et de prendre cette technologie à la lettre, comme *technè* du logos², dont nous pouvons déceler toute la dimension sophistique qui caractérise le discours politique traditionnel et qui nous semble bien lointaine de la maïeutique de Socrate et de l'esprit de conversation.

Maria CENTRELLA (Univ. de Naples « L'Orientale »)

¹ Mansour M'Henni, *Le retour de Socrate. Introduction à la nouvelle brachylogie*, Paris : L'Harmattan, 2017.

² Julien Longhi, « Essai de caractérisation du tweet politique », cit., p. 31.

Références bibliographiques

- ALDUY (Cécile), WAHNICH (Stéphane), *Marine Le Pen prise aux mots. Décryptage du nouveau discours frontiste*, Paris : Seuil, 2015.
- AMOSSY (Ruth), *L'argumentation dans le discours*, Paris, Nathan, 2000.
- AMOSSY (Ruth), KOREN (Roselyne), « Argumentation et discours politique », *Mots. Les langages du politique*, n° 54, 2010, p. 13-21.
- BENTIVEGNA (Sara), *A colpi di tweet. La politica in prima persona*, Bologna: il Mulino, 2015.
- BURGER (Marcel), THORNBORROW (Joanna), FIZGERALD (Richard) (éds.), *Discours des réseaux sociaux : enjeux publics, politiques et médiatiques*, Louvain-la-Neuve : De Boeck, 2017.
- CEDRONI (Lorella), *Politolinguistica. L'analisi del discorso politico*, Roma: Carocci, 2014.
- Revue-Travaux de linguistique*, n° 73, 2016, p. 85-105.
- HERMAN (Thierry), « Éclairages, dimension rhétorique et argumentation à l'épreuve des tweets de Donald Trump », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 20, 2018, <http://journals.openedition.org/aad/2504>, consulté en mai 2018.
- HONEYCUTT (Courtenay), HERRING(Susan C.), "Beyond microblogging: Conversation and collaboration via Twitter", in *Proceedings of the Forty-Second Hawai'i International Conference on System Sciences (HICSS-42)*, Los Alamitos: IEEE Press, 2009, p. 1-10, <https://www.computer.org/csdl/proceedings-article/hicss/2009/03-05-05/12OmNBqv2en>, consulté en septembre 2018.
- HUNSTON (Susan), *Corpus approaches to evaluation*, London: Routledge, 2011.
- JACKIEWICZ (Agata), « Reprises et détournements polémiques sur Twitter », *Travaux*
- LE BART (Christian), « Parler en politique », *Mots. Les langages du politique*, n° 94, 2010, p. 77-84.
- LE BART (Christian), *Le discours politique*, Paris : PUF, 1998.
- LONGHI (Julien), « Essai de caractérisation du tweet politique », *L'Information Grammaticale*, n°136, 2013, p.25-32.
- LONGHI (Julien), « Le corpus Polititweets : enjeux institutionnels, juridiques, techniques et philologiques », in WIGWAM (Ciara R.), LEDEGEN (Gudrun) (dir.), *Corpus de communication médiée par les réseaux : construction, structuration, analyse*, Paris : L'Harmattan, 2017, p. 37-50.
- LONGHI (Julien), « Le tweet politique efficace comme même textuel : du profilage à viralité », *Travaux de linguistique*, n°73, 2016, p.107-126.
- M'HENNI (Mansour), *Le Retour de Socrate. Introduction à la nouvelle brachylogie*, Paris : L'Harmattan, 2017.
- MAINGUENEAU (Dominique), « Le discours politique et son 'environnement' », *Mots. Les langages du politique*, n° 94, 2010, p. 85-90.
- MARTIN (James Robert), WHITE (Peter R. R.), *The Language of Evaluation. Appraisal in English*, New York: Palgrave Macmillan, 2005.

MENDUNI (Enrico), NENCIONI (Giacomo), PANNOZZO (Michele), *Social network. Facebook, Twitter, YouTube e gli altri; relazioni sociali, estetica, emozioni*, Milano: Mondadori, 2011.

PAVEAU (Marie-Anne), « Genre de discours et technologie discursive. Tweet, twittécriture et twittérature », *Pratiques*, n° 157-158, 2013, p. 7-30.

PAVEAU (Marie-Anne), « Technodiscursivités natives sur Twitter. Une écologie du discours numérique », *Épistémé*, n° 9, 2013, p. 139-176.

PAVEAU (Marie-Anne), *L'analyse du discours. Dictionnaire des formes et des pratiques*, Paris : Hermann, 2017.

ROGINSKY (Sandrine), DE COCK (Barbara), « Faire campagne sur Twitter. Modalités d'énonciation et mises en récit des candidats à l'élection européenne », *Les Cahiers du Numérique*, vol. 11, n° 4, 2015, p. 119-144.

SINI (Lorella), *Il Front National di Marine Le Pen. Analisi del discorso neofrontista*, Pisa: Edizioni ETS, 2017.

SPINA (Stefania), *Openpolitica. Il discorso dei politici italiani nell'era di Twitter*, Milano: FrancoAngeli, 2012.

VIDAK (Marko), JACKIEWICZ (Agata), « Les outils multimodaux de Twitter comme moyens d'expression des émotions et des prises de position », *Cahiers de praxématique*, n° 66, 2016, <http://praxématique.revues.org/4247>, consulté en avril 2018.

ZAPPAVIGNA (Michèle), *Discourse of Twitter and Social Media. How to use language to create affiliation on the web*, London: Continuum, 2012.

Proposer des textes brefs à des lecteurs encore non experts, un choix didactique

Résumé: A partir d'une expérience conduite dans des classes élémentaires sur la réception, par les jeunes élèves français, de proverbes traditionnels chinois illustrés ainsi que des deux contes très brefs, nous soulèverons la question du processus d'interprétation/compréhension de ces textes particuliers, celle des problèmes liés à la concision et à la dimension métaphorique qui les caractérisent, ainsi qu'à leur dimension philosophique, autant de notions encore en construction chez ces jeunes élèves (10 ans)

Mots-clés : Proverbe, bref, interprétation, découverte, pédagogie.

Title: Proposing short texts to non-expert readers: a didactic choice

Summary: In this experiment based on the collective discovery of Chinese tales and proverbs by young French students, the brevity of the texts and their metaphorical functioning bring about interpretative questions and intellectual dilemmas regarding a culture that they have never encountered before.

Thus, open debates and intercultural comparisons develop within the class and are soon structured in philosophical workshops in which speech and interactive reflections develop and become more complex in a thought-provoking way.

Keywords: Brevity of the text, interpretative debate, interactive construction of philosophical thought, joy of cultural gap.

A partir d'une expérience conduite dans des classes élémentaires sur la réception, par les jeunes élèves français, de proverbes traditionnels chinois illustrés (figurant à l'origine sur des boîtes d'allumettes), traduits par Jin Syian et moi, ainsi que des deux contes très brefs, nous soulèverons la question

- du processus d'interprétation/compréhension de ces textes particuliers
- des problèmes liés à la concision et à la dimension métaphorique qui les caractérisent, à leur dimension philosophique, autant de notions encore en construction chez ces jeunes élèves (10 ans)
- alors même qu'ils ne peuvent s'appuyer sur une connivence avec les éléments d'une culture et d'une tradition qui leur sont étrangères et qu'ils sont tout juste en train de découvrir.

La réflexion que je me propose de développer ici s'appuie sur mon expérience professionnelle de formatrice en IUFM (Institut universitaire de formation des maîtres du 1^o degré), sur la responsabilité d'une équipe de recherche « Littérature et enseignement » à l'INRP (Institut national de recherche pédagogique) recherche notamment axée sur les textes poétiques et, plus accessoirement, sur des actions bénévoles d'atelier

d'écriture poétique menées en hôpital psychiatrique, c'est à dire auprès de personnes qui ont beaucoup à dire mais dont la parole est souvent empêchée, des personnes pour qui l'effort intellectuel prolongé est souvent difficile, des personnes pour qui l'échange avec les autres, avec eux-mêmes, n'est pas facile mais renvoie pourtant à un besoin crucial.

Pourquoi choisir de faire lire des textes brefs, et quels types de texte, à des enfants d'école primaire ou encore à des lecteurs adultes non experts en littérature dans un contexte extrascolaire ?

Les textes brefs retenus pour ces expérimentations sont toujours denses, résistants, percutants parce qu'alors ils posent problème au lecteur, l'interpellent, ce sont en quelque sorte des textes à « combler » par le récepteur appelé à réagir.

Dans le registre léger, il peut s'agir, pour les enfants, d'histoires drôles comme celles que l'on trouve dans les enveloppes de carambars (des caramels) et qui reposent sur des jeux de mots « Que se passe-t-il lorsque deux poissons se disputent ? Le thon monte. » « Quel est le comble d'un professeur de musique ? De mettre des mauvaises notes », des ruptures logiques liées à la confrontation de points de vue, les histoires absurdes, les histoires de fous :

« Un fou est enfermé dans un asile. Il se penche à la fenêtre et demande à un passant :

-Vous êtes nombreux là-dedans ? » (histoire qui peut paradoxalement nous plonger dans un abîme de réflexion...) , autant de jeux avec le langage, la communication, qui établissent une connivence entre pairs qui se les échangent dans la cour de récréation, autant de pratiques ludiques qui relèvent de formes de sociabilité donnant l'impression de partager des codes, d'être initié, en quelque sorte. Il en va de même pour les blagues entre adultes, souvent très codées elles aussi (les histoires belges racontées par les Français, et inversement).

Dans le même registre comique, on pourrait aussi évoquer un genre littéraire tout à fait mineur, les nouvelles en trois lignes de Félix Fénéon, (1861-1844) qui paraissent en 1906 à la manière de faits divers dans le journal *Le Matin* et seront ensuite rééditées. Ces textes, plein d'humour énoncent dans un style élégamment ciselé, avec une vivacité et une drôlerie provocatrices, les faits de société parfois les plus sérieux, les plus polémiques d'une actualité brûlante : « Les femmes rouges d'Hennebont ont saccagé les vivres qu 'apportaient aux ouvriers rentrés aux forges les femmes jaunes ». On soulignera la concision de la nomination métonymique mise en évidence par la construction en chiasme des termes rouges/jaunes pour désigner respectivement les ouvriers de gauche ici engagés dans la grève/ les ouvriers non grévistes, voire briseurs de grève.

Citons encore cette autre nouvelle : « Quatre maires encore de suspendus en M -et- L. Ils voulaient maintenir sous les yeux des écoliers le spectacle de la mort du Dieu ». Ici, au contraire, développement périphrastique ironique pour le « crucifix » (qui devait être décroché dans les écoles publiques) au moment où la guerre entre partisans ou non de la séparation de l'Église et de l'État fait rage. Rappelons au passage que les initiales M-et-L renvoient au Maine et Loire, département de l'ouest, réputé pour son catholicisme combatif durant la Révolution.

Concernant les textes brefs, il peut s'agir dans un registre plus sérieux de contes brefs, de fables, de proverbes ou plus largement de poésie, un genre qui repose souvent sur la concision, le discontinu sémantique (l'image poétique) ou syntaxique (parataxe, énumération), l'affirmation insolente, la suggestion, la notation percutante, autant d'éléments qui appellent des réactions de perplexité voire de rejet provisoire.

Ce furent les premières réactions (notamment des maîtres) face au texte de Tardieu que nous avons proposé dans des classes de différents niveaux dans le cadre de la recherche INRP :

La môme néant (Tardieu)

Quoi qu'a dit ? / – A dit rin. / Quoi qu'a fait ? / – A dit rin. / A quoi qu'a pense ? / – A pense à rin. / Pourquoi qu'a dit rin ? / Pourquoi qu'a fait rin ? / Pourquoi qu'a pense à rin ? / – A'xiste pas.

Mais, parce qu'ils vont à l'essentiel, ces textes font signe aux élèves, et provoquent des réactions réflexives, pour peu qu'on les y invite.

De la même façon, les haïkus de Bashô Matsuo (1644-1694) proposés à de jeunes enfants ou aux patients de l'hôpital amènent inmanquablement des réactions d'admiration, de méditation... et progressivement de rencontre de soi en tant qu'être de culture, en tant que souffle de l'univers

Au cœur de la lande / l'alouette chante / libre du monde // Mouvements
du cœur / dans le frisson du saule

Dispositif d'expérimentation

Dans l'expérimentation que nous nous proposons de présenter, nous avons retenu la forme du proverbe et en complément celle des contes très brefs. Cette expérimentation a été conduite sur cinq séances d'une heure avec la classe de Madame Sylvie Camier, des enfants de 10 ans, dans une école de quartier à Arras.

Reçus dans le cadre d'une lecture partagée, en classe, ces textes ont provoqué le dialogue, la conversation, pour reprendre le développement de Mansour M'Henni sur la notion de brachylogie.

Leur découverte par les élèves repose sur une démarche heuristique, il s'agit en fait de séances de lecture qui s'apparentent souvent à des ateliers philosophiques, dont les objectifs sont ainsi définis :

Échanger, débattre : – écouter et prendre en compte ce qui a été dit ; – questionner afin de mieux comprendre ; – exprimer et justifier un accord ou un désaccord, émettre un point de vue personnel motivé ; – participer aux échanges de manière constructive : rester dans le sujet, situer son propos par rapport aux autres, apporter des arguments, mobiliser des connaissances, respecter les règles habituelles de la communication. LA PHILOSOPHIE À L'ÉCOLE PRIMAIRE RESSOURCESCRDP de l'académie de Paris - Janvier 2014

Lors de la première séance, nous avons commencé par distribuer aux élèves un album chinois : *Le printemps de Petit Poisson* Texte de Bao Dongni, illustrations de Yu Pian, People's Education Presse, Pékin 2013, éd. trad. Jin Syan, Danielle Marcoin, Nuvis jeunesse, Paris 2016, un album court et largement illustré, qui raconte la visite d'une petite fille (Petit Poisson) à sa grand-mère et sa cousine (nommée Petite sœur) dans son

village familial au bord du Long Fleuve Yanzi le jour de Quinming, la fête des morts. Les élèves sont invités, par groupe de quatre, à repérer les éléments de la société chinoise émergeant de l'ouvrage, aussi bien à partir du texte que des illustrations,

Concernant les paysages, le climat, les élèves relèvent l'importance des fleuves, l'humidité qui permet la culture du riz...

Quant à la famille, ils retiennent que les Chinois se lèvent tôt, et surtout notent l'importance des liens familiaux : « Petit Poisson et Petite sœur sont cousines, mais elles se considèrent comme des sœurs », la place importante accordée aux ancêtres... Ils repèrent que la cuisine est particulièrement variée.

Concernant les fêtes, ils trouvent que « la fête des morts est plus importante qu'en France », « ils vont sur la tombe, parlent aux morts, leur mettent à manger ». « On dirait que c'est joyeux », « Mais nous aussi, on peut parler aux morts ! » S'ensuivent des échanges individuels. Cette rubrique provoque manifestement une implication personnelle des élèves qui se projettent dans l'évocation de leurs proches disparus, chacun à partir de ses habitudes familiales.

Ils repèrent quelques éléments du domaine artistique liés à la fête du Qingming : cerfs-volants, défilé de dragons, danses, expression théâtre, importance des dessins...

Sur la religion, ils ne cernent pas grand-chose à partir de l'album, et se promettent d'interroger par la suite les étudiants chinois de l'Institut Confucius nous accompagnant.

Intéressés par le système des prénoms chinois, tous signifiants, ils s'en attribuent chacun un, qui sera transcrit en Chinois par un collègue calligraphe de l'institut Confucius (ce qui permet une sensibilisation au système idéographique, qu'ils rapprochent des imojies).

C'est à partir de ces quelques éléments de connaissance, bien tenus, sur la Chine que nous entamons, dans les séances suivantes, l'étude de quelques proverbes traditionnels.

Rencontre avec les proverbes :

« Une rivière a sa source, un arbre a ses racines. »

(Les élèves disposent toujours du texte et de l'illustration)

Nous n'avons pas explicitement présenté le document comme un proverbe, la première difficulté pour eux est donc d'identifier de quel texte il s'agit. Ils n'ont pas encore vraiment eu l'occasion de construire nettement le concept de proverbe, ni à l'école ni ailleurs. Les maximes, les dictons, qui se transmettaient oralement de génération en génération et constituaient les fondements d'une sagesse populaire, ne font plus vraiment partie de la culture partagée actuelle. Ici, il leur est difficile aux enfants de percevoir que le propos a une portée symbolique, et *a fortiori* de la cerner. Comment les amener à dépasser un traitement littéral du texte ? « Que veut dire cette phrase ? »

Pourtant, une élève finit par évoquer La Fontaine *Le Loup et l'agneau*, les moralités, et cela débloque progressivement la situation : le groupe finit par entrevoir que « chaque rivière a sa source, chaque arbre a ses racines » a une signification qui dépasse l'acception littérale. C'est à partir du mot

« racines », terme dont les élèves sont en état d'appréhender la polysémie, que le travail d'interprétation s'enclenche.

A la question « quelles sont tes racines ? », ils répondent avec plaisir : la majorité sont de la région, mais un élève vient d'Érythrée, une autre du Yémen (deux enfants de famille réfugiée), un autre encore de l'île de la Réunion. Chaque enfant est ravi de pouvoir revendiquer ses propres racines dans le cadre de cette conversation unanimement bienveillante. Leur maîtresse dira plus tard qu'elle a entendu s'exprimer des enfants qui ne prennent jamais la parole. Voici ce qu'ils diront : « Chacun a ses origines. / C'est important, c'est notre histoire personnelle. / Sans racines, on n'existe pas, on ne vit pas. »

Nous passons au proverbe suivant :

« Enseigne l'essentiel à tes enfants et à tes petits enfants, plante le mûrier et le grenadier plutôt que les fleurs. »

Si la notion de proverbe continue de s'installer (la formulation explicitement sous forme de conseil y aide), se posent cependant des problèmes de connaissance du monde.

« L'essentiel c'est ce qui est important. » répond un enfant interrogé (le terme n'était pas maîtrisé par tous).

« Le grenadier c'est l'arbre qui fabrique la grenadine, le mûrier nous donne des mûres. »

Il est nécessaire d'apporter des éléments d'informations sur le grenadier et le mûrier, des arbres que ces enfants élevés dans le nord de la France ne connaissent pas.

« Les mûriers servent pour la soie.

Il vaut mieux planter le mûrier et le grenadier que la fleur parce que la fleur n'apporte rien.

C'est le grand-père qui a vécu des choses essentielles, il doit apprendre à ses petits-enfants.

Il doit apprendre à ses petits-enfants à être dégourdis.

Le grand-père donne des conseils aux enfants. Les enfants doivent planter des graines.

Il faut apprendre à ses petits-enfants.

Le monsieur enseigne à ses petits-enfants et à ses enfants pour qu'après ça se garde de génération en génération, pour qu'ils apprennent à leurs futurs enfants.

Ils disent de planter des mûriers et des grenadiers pour se nourrir, les faire pousser pour les vendre ensuite. Les fleurs, elles fanent seulement.

Il vaut mieux planter ce qui donne des choses ».

À la question de leur maîtresse « Que planter dans la tête pour ton bien ? », les réponses fusent : « Les conseils de sa mère ; apprendre à vivre la vie ; une bonne éducation ; obéir à sa mère »

Ces jeunes enfants s'inscrivent dans une sagesse rassurante en matière d'éducation.

A partir de cette brève initiation, on peut désormais aborder la question : Qu'est-ce qu'un proverbe ?

C'est un poème, c'est poétique

Ce sont des leçons, des conseils pour vivre, mais dit d'une façon poétique

C'est une moralité, une morale

C'est un genre d'histoire, comme les fables qui imitent quelqu'un

C'est une phrase qui explique quelque chose qu'on comprend en réfléchissant.

A quoi sert un proverbe ?

« Le proverbe passe comme un conseil calme, gentiment dit
On va le répéter à nos enfants, qui le diront aussi (la vie de notre famille ne s'arrête jamais)
C'est transmis de génération en génération, c'est une tradition familiale
Ça sert à dire quelque chose aux gens, faire passer un message
Ça aide à conseiller
Pour les humains, ça parle de quelqu'un, mais on ne sait pas de qui exactement
Ça sert à dire des choses, mais à la place des gens, on met des animaux ou des plantes pour pas citer les gens.
C'est pour être philosophe ».

Nous leur expliquons l'étymologie du terme « philosophe », puis les interrogeons : Qu'est-ce que la sagesse ?

« C'est la gentillesse.
Être sage, c'est penser à ceux qui vont suivre.
Un vieillard plein de sagesse : il a appris des choses durant sa vie et va transmettre des choses, mais il apprend aussi grâce aux enfants. »

Comme on peut le constater, ces enfants se sont facilement engagés dans une démarche de réflexion philosophique qu'ils consciencient sans problème. Ils se situent aisément dans un espace temporel qui les dépasse et envisagent la succession des générations dans laquelle ils trouvent leur place tout naturellement. Ce qu'ils ont repéré de l'importance accordée aux ancêtres propre à la culture chinoise les y a probablement aidés.

- Comment comprenez-vous les suivants ?
- Il suffit qu'un mouton avance pour que les autres le suivent

Rien n'indique explicitement dans cette sentence qu'il pourrait s'agir d'une mise en garde, les élèves n'ont pas connaissance de l'épisode des moutons de Panurge de Rabelais. Aussi commencent-ils par une glose essentiellement d'adhésion :

Le premier mouton donne l'exemple aux autres, parce que c'est le plus sage.
Le mouton devant c'est celui qui guide le troupeau et l'homme derrière fait que le troupeau reste droit.
Il faut que quelqu'un aide pour trouver la solution. Les bons élèves qui arrivent sont devant comme ça ils aident les autres à progresser avec le maître.

Il est nécessaire de lancer la contradiction pour les amener à une posture plus critique : « Mais si je vous demande, moi, de me suivre pour aller voler dans une maison, vous allez me suivre? » Le débat prend alors une tournure effectivement plus critique :

Il suffit que quelqu'un avance pour que les autres suivent
C'est faire comme les autres, par manque de confiance en soi
La curiosité peut pousser à faire pareil
C'est parfois un manque de personnalité
On n'a pas le courage de sa propre opinion

Si on suit les autres, on ne connaît pas la vérité, on ne sait pas si on fait bien.

Ce petit débat prouve la capacité des enfants à réviser leur interprétation, à partir d'une remarque contradictoire de l'adulte qui les y invite et les y provoque.

L'étude d'un dernier proverbe montre comment cette classe est capable, au fil du travail, de développer et d'exprimer une pensée complexe et argumentée dans le cadre d'un débat collectif : « Ce sont les feuilles vertes qui font les pivoines si belles »

La portée métaphorique de la sentence est vite perçue et amplement développée, à partir d'une prise en compte préalable pertinente du propos littéral.

S'il n'y avait pas de feuilles, ce serait moins beau.

Les feuilles vertes font ressortir les fleurs

Le plus précieux c'est la fleur, mais sans feuilles c'est moins bien.

On peut être beau à l'intérieur ou à l'extérieur, c'est les autres qui rendent beau de l'intérieur (beau dans son cœur)

Être beau à l'intérieur ça veut dire être gentil, aimable, faire des compliments, des déclarations, être généreux, sans les autres ça ne serait pas possible

Les autres aident à être gentil, sage, ils nous apprennent des choses

Ces dernières remarques témoignent d'une réelle aptitude au traitement de la formulation métaphorique des proverbes, à la distanciation, à la réflexion philosophique.

Disons qu'ils s'autorisent à philosopher tous ensemble et y prennent un plaisir manifeste.

A leur demande, nous avons continué l'expérimentation, en prenant pour appui deux petits contes tirés de l'ouvrage *Contes populaires chinois*, Dong Xiaping, traduits par Yang Jiangang, illustré par Wang Zhenzhen, Nuvis jeunesse 2017. Il s'agissait pour nous de les amener à produire une moralité, un proverbe à partir d'un récit fonctionnant comme une mise en garde, un travail complémentaire au précédent.

La dame Paludine

Le jeune Xie Duan ramassa et apporta à la maison une paludine qu'il avait rencontrée au bord de la rivière. Profitant de l'absence du jeune homme à la maison, la paludine se transforma en une belle jeune fille, qui faisait pour lui la cuisine et le ménage. Après son travail, Xie Duan rentra à la maison et découvrit par hasard ce secret. Il cacha la coque de la paludine et se maria avec la belle jeune fille. Ils vivaient heureux tous les deux. Mais un jour, la femme retrouva la coque. Elle remit son habit de paludine et s'en alla.

La densité des informations à traiter est grande : le texte est constitué du minimum de mots nécessaires, or le rapports entre protagonistes ne sont pas simples (transformation, dissimulation, décision inattendue de la femme...)

Pour rendre la réception plus attractive, nous nous sommes bien gardés de donner la définition du mot « paludine ». C'est à partir de leurs prises d'indices (elle se transforme en femme, donc n'en est pas une, elle a une coque/une coquille) qu'ils finissent par émettre l'idée qu'il s'agit d'un coquillage, une élève fait le rapprochement entre « paludine » et « palourde », réalité qu'elle connaît !

L'étudiant chinois présent confirme qu'il s'agit bien d'un coquillage d'eau douce, précisant que l'on consomme beaucoup de poissons et de crustacés de rivière en Chine.

Les élèves comprennent sans problème le sens littéral du texte (qu'ils sont capables de reformuler) et sa portée symbolique.

A la question : Cela ne vous rappelle-t-il pas un proverbe déjà rencontré ? Ils sont plusieurs à répondre immédiatement : « Une rivière a sa source, un arbre a ses racines »

Un autre dispositif pédagogique est proposé pour le conte suivant :

Le loup de Zhongshan

Un loup, poursuivi par un chasseur, rencontra un lettré et pria ce dernier de le cacher dans son sac à livres. Le lettré accepta.

Sauvé, le loup voulut manger le lettré. Celui-ci se mit en colère.

Arriva un général, qui, en écoutant leur dispute, comprit de quoi il s'agissait.

Sous prétexte de vérifier ce qui venait de se passer, il demanda au loup de rentrer dans le sac.

Dès que le loup se trouva dans le sac, le général l'assomma.

Ainsi, il donna aussi une leçon au lettré.

Après lecture du texte et brève reformulation par le groupe, les sont invités à répondre par écrit à la question suivante :

Quelle peut bien être la leçon du général ?

Certains ont un peu de mal et commencent par résumer le texte, puis, les échanges entre pairs aidant, ils produisent une phrase qui s'apparente à une moralité incitant à la méfiance.

Les vacances étant arrivées, nous n'avons pas encore eu le temps de revenir avec suffisamment de précision sur chacune de leurs productions.

Attrait de la découverte d'une autre culture même si, en fin de compte, les proverbes et contes travaillés ont un caractère relativement universel.

Plaisir de l'invitation à construire ensemble une réflexion de plus en plus complexe à partir de textes brefs retenus pour leur formulation discrète, leur concision provocatrice, qui permettent à chaque enfant de se réaliser en tant que lecteur, à partir des échanges au sein du groupe classe.

L'atmosphère de respect mutuel entretenue par leur institutrice a été essentielle, et je la remercie de m'avoir permis ce travail.

La présence des étudiants chinois, celle du directeur de l'institut Confucius d'Arras a été ressentie comme une caution par les élèves. Ils ont encore des questions à leur poser sur la Chine. Ces mêmes étudiants ont fait part, à plusieurs reprises, de leur surprise par rapport à la conduite pédagogique de la classe, qui consistait à laisser la parole et la construction de la pensée aux jeunes élèves, allant même jusqu'à me demander si ce type de séance n'était pas trop fatigant pour moi : bien au contraire, ce fut un bonheur particulièrement dynamisant.

Danielle Dubois -Marcoin

Université d'Artois (Equipe de recherche Textes et cultures)

Références bibliographiques

Jorro (Anne), *Dictionnaire des concepts de la professionnalisation*, 2014.

M'henni (Mansour), *Le retour de Socrate : introduction à la brachylogie*, Paris : L'Harmattan, 2017.

**Entre phonétique castillane et phonétique dialectale
dans une région rurale espagnole (le sud de Salamanque).
Usage diaphasique et social. (Entre prestige et prestige « couvert »)**

Résumé : Le Sud de Salamanque et le sud d'Avila sont les seules contrées de la région de Castilla y León (Espagne) où historiquement on a utilisé une prononciation de l'espagnol méridional, non castillan.

Le contexte sociolinguistique actuel du sud de Salamanque est assez particulier. Au long de ces dernières années, cette prononciation méridionale vernaculaire est considérée rustique et non prestigieuse, car elle est complètement étrangère à la ville de Salamanque et à ses cercles universitaires prestigieux. Par conséquent, certains locuteurs de la zone, principalement des femmes entre 35 et 55 ans, peuvent prononcer différemment selon la longueur et la spontanéité du discours, la personne avec qui ils parlent et le rôle social qu'ils veulent jouer dans la conversation.

Qui va se servir d'un type de discours avec des structures plus longues et élaborées ou plus courtes et spontanées dans le contexte d'un entretien linguistique? Quand et pourquoi? Comment la longueur et la spontanéité influencent-elles les choix phonétiques dans la région du sud de Salamanque? Nous répondons à ces questions à partir d'un corpus de six heures de conversations enregistrées parmi 80 locuteurs dans 10 villages de la région du sud de Salamanque.

Mots-clés : Phonétique, Espagne, rustique, longueur, spontanéité, corpus oral

Title: Castilian phonetics or dialectal phonetics in a spanish rural area (southern Salamanca). Diaphasic and social use. (Prestige and "covert" prestige)

Summary: The south of Salamanca and the south of Avila are the only parts in the region of Castilla y León (Spain) where, historically, is the southern Spanish pronunciation to be used and not the Castilian one.

The current sociolinguistic context of the south of Salamanca is quite peculiar. In recent years, this southern vernacular pronunciation has been considered rustic and not prestigious, because it is completely foreign to the city of Salamanca and its prestigious university circles. Therefore, some speakers in this area, mainly women between 35 and 55 years old, may have a different pronunciation depending on the length and spontaneity of the speech, on the social role they want to play in oral interaction and on the interlocutor they are addressing.

Who prefers a longer and elaborate type of speech, as opposed to shorter and spontaneous structures, in the context of a language interview? When and why? How does length and spontaneity influence phonetic choices in this southern region of Salamanca? In order to give an answer to these questions, we have analyzed an oral corpus of six hours of conversation recorded among 80 speakers in 10 villages in southern Salamanca.

Keywords: Phonetic, Spain, prestige, length, spontaneity, oral corpus.

I. Géographie et langue

La Sierra de Francia est une région montagneuse située au sud de la province de Salamanque, au sud-ouest de la Communauté autonome de Castille-Leon, et limitrophe avec Caceres. Nous nous trouvons aux limites de la Péninsule entre les parlers léonais et les parlers castillans et entre les variétés phonétiques septentrionales et méridionales.



Région de Castilla León en Espagne La Sierra de Francia (entourée)

La langue parlée dans la Sierra de Francia marque sa spécificité dans le contexte linguistique de Salamanque et Castille-Leon, en combinant des traits linguistiques occidentaux (communs à certaines variétés léonaises, des archaïsmes castillans ainsi que des éléments phonétiques propres aux parlers méridionaux (Llorente Maldonado, 1982 : 91).

Selon des documents du XVII et XVIIIe l'aspiration de /-s/ et /x/ et l'affaiblissement d'autres consonnes ont eu leur origine individuellement dans la zone, et ils ont triomphé (surtout dans les villages plus au sud de la zone) grâce à l'isolement de la région et au contact géographique avec d'autres régions plus au sud où les éléments dits "méridionaux" avaient triomphé aussi.

II. Corpus

Nous avons choisi 10 localités distribuées au long des 4 points cardinaux de la région. Notre choix s'est porté sur huit informateurs par localité, à l'égard à la stratification selon l'âge et le sexe du corpus PRESEEA (un homme et une femme pour chacune des trois générations). Toutefois, à ces six informateurs par localité, nous avons ajouté deux informateurs particuliers (résidents non habituels recensés, nouveaux-venus dans la zone ou anciens émigrants qui sont retournés dans leurs villages après avoir passé une bonne partie de leur vie en dehors de leurs lieux d'origine), ceci dans le but de mieux représenter la nouvelle réalité sociale et démographique de la zone. Sur ces huit informateurs au total, il y a au moins un homme et une femme pour chacune des générations.

Au total, nous avons donc interrogé 32 personnes de la première génération (de plus de 54 ans), 24 de la deuxième génération (entre 35 et 54 ans) et 24 de la génération la plus jeune. Le nombre élevé d'informateurs âgés coïncide avec ce qui se dégage des pyramides des âges dans les villages de la Sierra.

Par rapport au contenu du questionnaire, nous avons décidé d'inclure, d'une part, des questions précises et, d'autre part, des questions ouvertes, pour permettre aux informateurs de s'exprimer dans un style le plus spontané possible, et ce, dans le but de recueillir, de manière naturelle, le plus grand nombre de traits caractéristiques actuels de la langue vernaculaire de la zone. Aussi avons-nous cherché à enregistrer un ou plusieurs informateurs en parlant de manière plus ou moins libre pendant un laps de temps relativement long (Listerri Boix, 1991 : 68).

Le résultat global du style de l'informateur dépend, selon Labov (1972 : 141) de deux variables : le sujet de conversation et le contrôle qu'exerce le locuteur (informateur) sur son propre acte de parole.

D'après Labov, nous pouvons recueillir un discours de type A (familier, vernaculaire, circonstanciel), correspondant au langage propre aux situations informelles, mais aussi dans des situations relativement formelles, à la seule condition qu'il s'agisse d'une parole spontanée, autrement dit, que le discours soit chargé d'émotion, d'excitation et dépourvu de toute forme de contrainte propre à une situation formelle (Labov, 1972 : 124). À ce style, on accède, par exemple, en orientant le discours autour d'un sujet susceptible d'évoquer des questions émotionnellement significatives.

Nous avons essayé d'obtenir ce type de discours A défini par Labov en partant de questions qui pourraient susciter des souvenirs du passé ou des anecdotes de la vie quotidienne (de là, les allusions continuelles aux fêtes du village, à l'identité, ou simplement, à la qualité de vie dans le village par comparaison avec la ville). De même, nous avons cherché à obtenir ce discours A en convenant de rendez-vous par l'intermédiaire de

connaissances dans chaque village et en nous efforçant de créer un climat de cordialité et d'empathie avec les informateurs, lequel s'établit plus facilement à l'intérieur d'un bar ou chez les informateurs eux-mêmes.

II. Langue et prestige dans la zone

Dans la Sierra de Francia, l'aspect novateur et prestigieux, d'un point de vue linguistique, n'est pas lié à la variété dialectale traditionnelle mais bien au langage urbain propre à la Castille (fondamentalement celui de Salamanque). L'aspiration et l'affaiblissement de consonnes ne sont pas des traits sociolinguistiques prestigieux.

Cependant cette phonétique méridionale peut être prestigieuse en fonction du contexte, du lieu et du locuteur.

1. Prestige et "covert prestige"

Nos enquêtes ont prouvé de façon générale que la phonétique dialectale "méridionale" est utilisée généralement par les + 55 ans sans études. Nous avons constaté aussi de façon générale un usage plus important de cette phonétique moins prestigieuse dans les échanges plus courts, spontanés et moins élaborés.

Les jeunes des 2 sexes et les femmes entre 35 et 55 ans sont ceux qui manifestent une plus intense propension à innover (à utiliser la phonétique castillane), car ils sont plus sensibles au prestige qu'assure la nouveauté dans une communauté (cf. Labov, 1983 : 68-69). Les femmes entre 35 et 55 ans ont aussi montré chez nous une plus grande souplesse pour s'adapter aux deux variétés : elles vont employer la phonétique castillane de façon générale, mais elles peuvent employer la phonétique méridionale quand elles parlent avec des personnes plus âgées, de certains sujets liés au monde rural et dans les échanges courts, rapides et totalement spontanés.

Les hommes sont plus dialectaux en général. Les -35 ne le sont pas, mais à partir de 35 ans la phonétique "méridionale" est la plus utilisée surtout entre ceux qui n'ont pas d'études, particulièrement dans les échanges spontanés et courts.

III. Exemples.

1. Femmes.

Contexte : une femme de 83 ans est complexée par son dialecte. Elle parle très lentement, de façon élaborée. Tout à coup, elle voit une jeune :

(1) [míraehta hobēŋ, pɾeβũŋta a e'tahobēŋ]

Contexte : une femme de 49 ans utilise en général avec nous le castillan avec des échanges longs, réfléchis et élaborés. Quand une autre femme de 74 ans (très dialectale) arrive, la première de 49 ans s'adapte. Le contexte passe à être spontané, les réponses courtes et les interlocutrices se coupent constamment la parole

(2) [e' turísmo' mēnos' bwéno_αóra' áthe' de djéθ- æŋosparaká' doθe æŋos' e' : æj kásasruráles' i' bwéno' sí:' bwéno el turísmotambjén- a sídɔ̄ ī mpɔrtántepɔɪ' pɔrketenēmoʂdosríoʂ tamjén' ten'ēmos'

mwiβwenanaturaléθa' tenēmos' e:l' elmeándro' ke:stá:' del río alaχōŋ' i:'
bweno j_umpæj̄saxe' pwes- iniχwaláβle' oúake/m' tenēmos]

(3) 74 : [j_ésoamaríjo] &

49: [lodeloh- ɔrnáθɔ] &

74: [el- ɔrnáθo]

49: [el- ɔrnáθo]

74: [ãnda]

49: [kómo l°j_ámãŋ' éso]

74: [ha' ešoʒõŋ] &

49: [lah-ɔɪ'loh-ɔrnáθos' kómo se] &

74: [sí' pɛro:]

49: [ε^kh'obónε] &

74: [ε^xkobónε] &

2. Hommes.

Contexte: cet homme de 58 ans est très dialectal ; cependant, l'usage des éléments phonétiques dialectaux diminue quand il s'agit d'une explication longue et un peu plus élaborée et augmente dans les échanges courts et spontanés.

(4) 58:[d̄j̄okɔŋkin^θθe æno^m me_ akwérɔpɛrfe^θtamēŋte' koŋ djeθisei^h' i koŋ djeθió ŋoæno' i v̄n̄te' e' ēŋtɔn^θε^kkláro/ e:ēŋ'kultibábamo'tódo a básedɛarao' de kabajería' i teníamos/ kwatroθérdos /trε^kkáβras 'béŋte_ o tréŋtaχajínah' i susi'tíamo' e^ddeθír//^e tap' ãmbre no pasábamospɔrsupwε'to' e'tábamo:s' bibíamo^h]

(5) Enq: Claro ahora todo es distinto.

58: péro no_εh- ε'te' no_εh- ε'tabídakenɔh- a kambjao'keklaro'ɔratódo_ a básedɛpōŋ' de:] &

Enq: Todo es a base de dinero.&

58: [sómo' sómo^kkwátro' kwátroɔrdenadóre] &

Enq: Y los móviles &

58: [sómo' sómo^kkwátro' kwatromóBILE] &

Enq: Y la vida es dist&

58: [eh- ašŋŋ]

Contexte: Homme de 51 ans qui a fait des études supérieures. Il emploie une phonétique castillane. Généralement il emploie un discours très long, élaboré, pausé, même scientifique, tout change quand nous lui coupons la parole et l'obligeons à répondre de façon plus courte

(6) [tenēmos' plántaŋ t̄pikamēŋtemedíteráneas' komopɔr- exemplo el- alméθ' ə: plánta'medíteráneascomo la kɔrnikáβra' plánta^mmedíteráneascomo_ el len̄tísko' pɔr- otróládo' kultibao' t'nēmos-el- olíbo' i' akise:stabléθe' déŋtrode:' ešteterm̄n̄dm̄niθipal' el límitetérnikodel' del- olíbo' pɛrolwéχode^hpwés'dekará^dter-a^θlántiko' tenēmos'^m barjoŋ típozde' de rɔβle' ə' tenēmos- el

kérkuspirenæjka' ké:s- el más- abũndánte' ə:' tenẽmos- el
kérkuzlusitánika']

- (7) Enq: ¿De dónde era decías?
58: [pweh' de :] &
Enq: ¿De aquí, verdad?
58: [de sãŋ ehteβãŋ]&
Enq: Sí pero se fue pronto pa Madrid, no.
58 [tenía djethióʃoæ.nɔ] &
Enq: Y ha vuelto, claro...
58 [Pero no efi lo mí^mmo] &
Enq: No, claro.

IV. CONCLUSIONS

Différentes variables ont une incidence à l'heure de choisir entre deux possibilités linguistiques: le genre, l'âge, le niveau d'études, les années vécues en dehors de la zone d'étude, et le type de discours.

Selon notre étude si les femmes, les jeunes et les personnes qui ont fait des études et ont voyagé préfèrent employer des éléments linguistiques plus prestigieux, les hommes les plus âgés utilisent plus souvent les éléments dialectaux, moins prestigieux que la langue urbaine, mais plus prestigieux dans certains contextes associés à la vie rurale.

Par rapport au discours, précisons qu'à Labov et son style A "familier": non seulement la familiarité mais aussi la spontanéité et la brièveté (souvent associées) signifient un usage plus fréquent d'éléments dialectaux. L'interlocuteur ne contrôle plus la forme de son discours, car il se centre sur l'acte de communication.

Nos conclusions liées à l'étude phonétique d'une variété du centre de l'Espagne peuvent sans doute s'étendre à d'autres variétés rurales et à d'autres contextes linguistiques où l'on doit choisir entre deux variétés.

G. F. Sánchez

Références bibliographiques

Blas Arroyo, J. L. (2005), *Sociolingüística del español. Desarrollos y perspectivas en el estudio de la lengua española en contexto social*, Madrid: Cátedra.

Borrego Nieto, J. (1999), «Salamanca en el conjunto de las hablas de Castilla y León», in *Revista Provincial de Estudios* XLIII, p. 297-320.

Borrego Nieto, J. (1996), «Leonés», in Alvar López, M. (ed.): *Manual de dialectología hispánica I, El español de España*, Barcelona : Ariel, p. 139-158.

Cutillas Espinosa, J. A. (2004), «Variación genérica, edad y prestigio encubierto en Fortuna (Murcia)», in *Revista de Estudios Filológicos* VIII, p. 151-169.

Fernández-Ordóñez, I. (2005-...), *Corpus Oral y Sonoro del Español Rural* (COSER) [en línea], www.uam.es/coser [31-03-2018].

Francisco Sánchez, G. (2017), *El habla de la Sierra de Francia en su contexto histórico, geográfico y social*. Salamanca. Diputación de Salamanca / Instituto de las Identidades.

Grupo Val.Es.Co (2002-...), *Corpus anotado de español coloquial* (Valencia Español Coloquial), Universidad de Valencia [en línea], <http://www.uv.es/corpusvalesco/index.html> [04-04-2018].

Hidalgo Navarro, A. (2002), *Comentario fónico de textos coloquiales*, Madrid : Arco/Libros.

Labov, W. (1990), «The intersection of sex and social class in the course of linguistic change», in *Language Variation and Change II*, p. 205-254.

Labov, W. (1983), «Le changement linguistique. Entretien avec William Labov», in *Actes de la recherche en sciences sociales XLVI*, p. 67-71.

Labov, W. (1982 [1966]), *The social stratification of English in New York City*, Washington D.C.: Center for Applied Linguistics.

Labov, W. (1972), *Sociolinguistic partterns*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press.

LlisterriBoix, J. (1991), *Introducción a la fonética: el método experimental*, Barcelona : Anthropos.

Moreno Fernández, F. (coord.) (1996-...), *Proyecto para el Estudio Sociolingüístico del Español de España y América* (PRESEEA) [en línea], <http://preseea.linguas.net/> [30-03-2017].

Silva Corvalán, C. (2001), *Sociolingüística y pragmática del español*, Washington : Georgetown University Press.

Trudgill, P. J. (1983), *On Dialect. Social and Geographical Perspectives*, Oxford : Blackwell.

3° AG électorale de la CIREB, Kairouan, Tunisie, le 11 avril 2019

Nouveaux Conseil d'administration et Bureau exécutif

La Troisième assemblée générale électorale de la CIREB s'est tenue le 11 avril 2019 à Kairouan (Tunisie) en marge du colloque international « *Dialogue et conversation entre les pratiques linguistique, littéraire et socioculturelle* » (11-13/04/2019). Après présentation, discussion et vote des rapports moral et financier, un conseil d'administration de 22 membres a été élu pour un mandat de deux ans (2019-2020). Puis, conformément à l'article 9 des statuts de la CIREB, le conseil d'administration (CA) a procédé à l'élection du Bureau exécutif (BE) et à la distribution des tâches à l'intérieur du CA. Voici le résultat de cette opération :

CIREB- Conseil d'administration (AG- avril 2019)

Bureau exécutif :

Président : Mansour M'HENNI

Vice-président directeur exécutif : Marc HERSANT

Trésorier : Alain MASSE

Secrétaire général : Martine LACAS

Adjoints du bureau administratif :

Adjoint du président conseiller du vice-président directeur exécutif :
Abderrahman TENKOUL

Secrétaire général adjoint et Adjoint conseiller sur projets : Mounir
SERHANI

Trésorier adjoint et Adjoint conseiller sur projets : Raja OUARGHI

Responsable des relations et de la coopération : Sanae GHOUATI

Responsable de la communication et du site : Samir BECHA

Coordinateur de Brachylogia-Algérie et co-responsable du Congrès
Mondial de Brachylogie en Algérie (année à fixer en octobre 2019) : Salah
FAÏD

Responsable du développement multilingue des études
brachylogiques : Hayet KHIARI

Adjoints du président, Coordinateurs régionaux :

Noureddine BAHLOUL pour le Maghreb

Catherine GRAVET pour l'Europe

Dima HAMDAN pour le Moyen-Orient, le Golfe et l'Asie

Moussa COLIBALY pour l'Afrique subsaharienne

Maria Giovanna PETRILLO pour l'Amérique

Adjoints conseillers sur projets

Adjoints-conseillers sur projets : Martine RENOUPEZ ; Victoria
Maria FERRETY ; Zouhour BEN AZIZA ; Hazar MAÏCHE ; Neïla
BOUGUETTAYA ; Khadija NACIHI.

Parodic Brachylogy and Semantic Density in Edward Lear's 'Volcanic' Italian Limericks

Abstract: Edward Lear can be considered as one of the most versatile artists of the Victorian Age: he started his career as a natural illustrator (he worked with John Gould, the most famous Victorian ornithologist) and travel writer and, although he aspired all his life to make his name as a landscape painter, he became known as a nonsense poet, as the author of the popular *A Book of Nonsense* (1846). My paper aims to show Lear as a “brachylogical writer” and examine some of his Italian limericks in light of a brief discussion of the main features of nonsense as a genre and of its ‘parodic’ quality.

Keywords: Lear, painter, poet, nonsense, parodic, brachylogy.

Titre : Brachylogie parodique et densité sémantique

Résumé : Edward Lear peut être considéré comme l’un des artistes les plus polyvalents de l’ère victorienne: il a débuté sa carrière en tant qu’illustrateur naturel (il a travaillé avec John Gould, le plus célèbre ornithologue victorien) et écrivain de voyage et, bien qu’il ait aspiré toute sa vie à se faire un nom de paysagiste, il s’est fait connaître en tant que poète absurde et en tant qu’auteur du livre populaire *A Book of Nonsense* (1846). Mon article vise à présenter Lear comme «écrivain brachylogique» et à examiner certains de ses limericks italiens à la lumière d’une brève discussion sur les caractéristiques principales du non-sens en tant que genre et de sa qualité «parodique».

Mots-clés : Lear, paysagiste, poète, non-sens, parodie, brachylogie.

1. Edward Lear can be considered as one of the most versatile artists of the Victorian Age: he started his career as a natural illustrator – he worked with John Gould, the most famous Victorian ornithologist – in and travel writer and, although he aspired all his life to make his name as a landscape painter, he became known as a nonsense poet, as the author of the popular *A Book of Nonsense* (1846).

In one of his popular limericks, Lear referred to himself as “A Man who lived on the Border”. Indeed, he defied most Victorian social and aesthetic conventions in both his life and artistic career. For all their jollity and amusing tone, his copious correspondence and journals convey the impression of a remarkable personality often confined in a liminal space: his predilection for the children’s company at Knowsley Hall, the seat of his patron the Earl of Derby, his loneliness as a single man, his financial insecurity, his dejection at the frequent epileptic fits, and the sense of uprootedness that characterized his life, are revealed in his visual and poetical self-portraits. Lear’s works are equally marked by an inherent hybridization of forms, media and cultures, which include watercolours, “animal portraits”, multi-media travel books – incorporating texts,

lithographs and musical scores¹ –, illustrated poetry and even “nonsense” botany. However, it is as “the Laureate of nonsense”² that Lear is best remembered.

Nonsense is the adjective most frequently used to define Lear’s text types: so we have nonsense botany, nonsense cookery, and so forth. Brevity is another distinguishing feature of Lear’s works, which cover a wide range of genres, although most of his compositions were not first conceived for the publication, and came out posthumously or were taken from his journals and letters. They include both poetical works, which he called “Learical lyrics”, such as epitaphs, limericks, odes, and alphabet poems, and “puffles of prose”, that is very short stories, riddles, menus, recipes, obituaries, etc. In this connection, my contribution aims to show Lear as a “brachylogical writer” and examine some of his “Italian” limericks in light of a brief discussion of the main features of nonsense as a genre and of its “parodic” quality.

2. Any analysis of Lear’s poetry inevitably moves from a definition of nonsense. As the critical literature on this form reveals, it is a very equivocal category, for it can indicate at the same time “a stylistic device, a literary mode, and a genre”³. Although limericks are generally regarded as the most “nonsensical” of Lear’s verses, his repertoire of nonsense writing covers poetry, prose and illustration. This variety has defied and widened the critical boundaries of nonsense as a proper genre, of which, when not considered the father, Lear certainly remains a seminal model. Since their appearance, Lear’s nonsense writings have hovered between “high” and “low” literature, as well as between forms of aesthetic reflection and sensation: originally addressed to children, their unexpected popularity among adults contributed to the rise of children’s literature furthered by the publication of Lewis Carroll’s *Alice* books. Lear’s success with children and adults can be ascribed to the hybrid nature of his compositions, which unite the two cultural streams of the “low”, folk tradition of nursery rhymes and ballads on the one hand, and the adult, “literary” tradition of nonsense techniques on the other.

From being considered just like “entertainment” for children, nonsense has been progressively differentiated from other literary genres such as satire, light verse, nursery rhymes and the joke, and thus classified, examined and even “anatomised” – as in Wim Tigges’s *An Anatomy of Literary Nonsense* (1988) – in its linguistic and rhetorical components. Despite the diversity of their perspectives, most critics agree that literary nonsense does not indicate a meaningless text, i.e., a text with *no* sense. Rather, it designates an artistic form centred on the balance between meaning and its absence, which can permeate the whole work or simply function as an aesthetic device within a playful framework. More importantly, for the nonsense to emerge it is necessary that the opposition

¹On the multimediality of Lear’s *Illustrated Excursions in Italy* (1846), see Raffaella Antinucci, “...in those few bright (Abruzzi) days’: Edward Lear’s landscaping gaze and the discovery of Abruzzo”, *Rivista di Studi Vittoriani* 34-35 (XVII/2-XVIII/1 July 2012-January 2013), pp. 159-187;

²Ray Murphey (ed.), *Edward Lear’s Journals*, London, Jarrolds, 1953, p. 9.

³Wim Tigges, *An Anatomy of Literary Nonsense*, Amsterdam, Rodopi, 1988, p. 2.

between the two (or more) clashing meanings remains unresolved. As Lecercle maintains, “a nonsense text requires to be read on two opposite levels at once: not ‘x means A’, but ‘x is both A and, incoherently, B’. In other words, nonsense deals not in symbolism but in paradox”¹.

Displaying a plurality of meanings and voices, nonsense also exemplifies Mikhail Bakhtin’s notion of *heteroglossia*, while the violence and laughter that pervade Lear’s limericks expose a dynamics of social control analogous to the bakhtinian interpretation of “the carnival”. Indeed, Bakhtin’s categories of the carnivalesque and the grotesque can be effectively applied to Lear’s topsy-turvydom as “markers” of nonsense. Besides its semantic indeterminacy, Tigges discerns three more defining characteristics of nonsense: “lack of emotional involvement, playlike presentation, and an emphasis stronger than in any other type of literature, upon its verbal nature”². Nonsense techniques comprise inversions and reversals, gibberish, imprecision, the use of puns, portmanteaus, and neologisms, simultaneity, faulty cause and effect, picture/text inconsistency, and misappropriation.

A more controversial constituent of nonsense is its “parodic”, hence rhizomatic and inter-textual tendency³, which led T.S. Eliot to define it as “a parody of sense”⁴. Other scholars such as Lecercle, however, are more careful in using the label of parody, and, applying Roland Barthes’s distinction in *S/Z*, prefer to liken nonsense more to pastiche than parody proper. As Lecercle points out, while parody “operates through a simple rule of inversion [...], and substitutes another controlling voice, the parodist, for the voice of the original author”, in pastiche the presence of a model text is equally obvious, but the details “do not all point in the same direction”⁵. Pastiche thus activates the “polyphony” of nonsense to affirm its distinctness as a genre.

Although Lear’s writings exhibit examples of “pure” parodies – in this regard, his nonsense botany can be read as a play on the Victorian scientific vocabulary and categorizing tendency –, in most cases his nonsense approximates pastiche rather than parody.

3. This regularly happens in Lear’s “nonsense” treatment of folk, thus “low”, poetical forms like the limerick, which Lear did not invent but certainly popularized⁶. Limericks are humorous five-line poems with three long and two short lines rhyming AABBA, although Lear sometimes merges the third and fourth line into a single one with an internal rhyme.

¹Jean-Jacques Lecercle, *The Violence of Language*, London, Routledge, 1990 p. 20.

²Tigges, *An Anatomy of Literary Nonsense*, p. 55.

³See Angelica Palumbo, “Edward Lear in Italy: Mediterranean Landscapes as Inspiration for a Rhizomic System of Nonsense”, in A. Vescovi, L. Villa, P. Vita (eds.), *The Victorians and Italy: Literature, Travel, Politics and Art*, Monza, Polimetrica, 2009, pp. 247-261.

⁴Thomas S. Eliot, *The Music of Poetry*, Folcroft, Pennsylvania, The Folcroft Press, 1942, p. 53.

⁵Jean-Jacques Lecercle, *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*, London, Routledge, 1994, pp. 173, 171.

⁶Limericks may have come to Lear’s attention from *Anecdotes and Adventures of Fifteen Gentlemen* (1821), probably kept in the great library or nursery at Knowsley Hall, an imitation of *The History of Sixteen Wonderful Old Women*, the first known book of limericks published by John Harris in 1820.

The first line presents the main character, often a young lady or an old man, and reveals her/his place of origin. The character is frequently placed against the society embodied in the personal pronoun “they”, while the last line recalls the first one but also introduces an adjective that expresses the society’s judgement on the character, commenting on its peculiar behaviour or abnormal features.

In Lear’s nonsense universe a character’s fate seem to be dictated by fortuitous combinations of rhyme and metre, which undermine the principle of causality: “There was a Young Lady of Hull/ Who was chased by a virulent Bull” or “There was an Old Man of Vesuvius/ Who studied the works of Vitruvius”. In the majority of Lear’s limericks, both aural and visual reactions are stimulated (and complicated) by the dissonance between verses and their illustrations. On the one hand, nonsense subordination of sense to sound directs it towards Aestheticism and its concept or “pure poetry” as a form of art that, according to Walter Pater, aspires to “the condition of music”. On the other hand, the prominence given to the “sensual” potential of poetry also connects it to the “low” prose genre of sensation fiction¹. Like sensation novels, Lear’s nonsense verses are pervaded by a conspicuous anxiety about the body. Both human and animal characters seem to be uneasy about their looks, and are often confined into abnormal bodies. In particular, Lear constantly distorts physical traits he found unattractive in himself, such as his fatness, short legs, flat nose and long beard. In Lear’s limericks body deformation through linguistic and visual hyperbole is ubiquitous. Lear’s cartoons tend to foreground the character’s isolation, its sense of inadequacy, and its antagonistic relationship with society, making the deformity even more disturbing. In some cases illustrations not only contradict the text, but can also expand it, either by portraying a defect not mentioned in the verses or by creating a disturbing effect by means of visual metaphors. One of the most interesting instances of this mechanism can be detected in cartoons that point to a disquieting affinity between human and animal characters, encouraging an ambiguous emotional response. To a certain extent, the recurrent creation of zoomorphic creatures – as well as of phytomorphic beings in nonsense botany – is ascribable to Lear’s activity as a natural history draughtsman. This insistence on physicality pushes Lear’s picture-limericks well beyond the boundaries of natural illustration and nursery rhyme; here nonsense virtually borders on the grotesque, a “low” genre that, according to Bakhtin, elicits fear of those same characteristics that induce laughter. Though generally referred to merely as “limericks” or “illustrated limericks”, they actually are, as noted by Dilworth, picture-limericks, since “the pictures are never merely illustrational but integral to the work as a whole and at least as important as the writing”². Not only do they visually precede the poetical lines, but also add new information, which may even deny or challenge their verse.

¹ On this topic see Raffaella Antinucci, “‘Sensational nonsense’: Edward Lear and the (im)purity of nonsense writing”, *English Literature*, vol. 2, n. 2, December 2015, pp. 291-311, <http://edizionicafoscari.unive.it/riv/dbr/10/16/EnglishLiterature/3/544>.

² Thomas Dilworth, “Lear’s Italian Limericks”, in Raffaella Antinucci, Anna Enrichetta Soccio (eds), *RSV (Rivista di Studi Vittoriani) Special Issue: Edward Lear in the Third Millennium. Explorations into his Art and Writing*, *Rivista di Studi Vittoriani* 34-35 (XVII/2-XVIII/1 July 2012-January 2013), p. 51.

4. This dynamics can be seen at work in Lear’s “Italian” limericks. The adjective “Italian” is here used to refer to the fact that their principal human figures are from – “of” – an Italian town or region and are set near an Italian volcano. Edward Lear wrote fifteen Italian picture-limericks, which he published in *A Book of Nonsense* (1846) and *More Nonsense* (1872). He was inspired by Italian topography because he lived in Italy for twelve years – from 1837 to 1849 – before and immediately after the publication of *A Book of Nonsense* (1846). Although he was based in Rome, he made frequent journeys to several and mostly unexplored areas of central and southern Italy in order to find suitable subjects for his landscape painting. Moreover, he would also spend his last years in Italy, in Sanremo, where he lived from 1869 to 1888 and lies buried in the Foce cemetery.

The present analysis focuses on three limericks set in Italian volcanic areas, two in Campania and one in Sicily. The first one features “an old person from Ischia”:



There was an Old Person of Ischia,
Whose conduct grew friskier and friskier;
He danced hornpipes and jigs, and ate thousands of figs,
That lively old Person of Ischia¹.

Both verse and picture suggest that the Old Person is about to explode, or at least to erupt, as his place of origin indicates: Ischia is the largest of the volcanic islands that make the Phlegrean archipelago, in the Gulf of Naples. Although there is no evidence, Lear may have visited the island during his two short stays in Naples in 1838 with the artist Thomas Uwins and in 1847². In any case, he seems to be familiar with its history: in Classical times Ischia’s highest peak, Mount Epomeo, was an active volcano, part of the large caldera that, besides the Phlegrean Isles and the Phlegrean Fields, includes the Solfatara crater, the mythological home of

¹Edward Lear, *The Complete Nonsense*, ed. Holbrook Jackson, London, Faber, 1947, p. 9.

²In March 1848 Lear returned to Naples whence he set sail for Malta and Corfu. On Lear’s visits to Naples see Vivien Noakes, *Edward Lear*, London, Ariel Books, 1985, pp. 43-44 and Susan Chitty, *That Singular Person Called Lear*, New York, Atheneum, 1989, pp. 43, 50, 98.

the god Vulcan, husband of Venus. This reference is important since, as Dilworth has underscored, many sexual allusions are embedded in this limerick¹. The adjective “frisky” has clear sexual connotations, and dancing is pre-sexual activity among several species of animals. Ischia was called by the Greeks *Pithekousai*, deriving from *pithecanthropus*, a monkey that is an animal notoriously associated with sex. In the Greek legend, the Cercopes, a race of little forest creatures, were turned into monkeys by Zeus and banished to various volcanic areas, including Ischia. Hence its name of *Pithecusa*, “the island of monkeys”. Figs too are aphrodisiac, and the Old Person “ate thousands” of them, an activity that may lead to other “eruptions” like vomit and diarrhoea. Likewise, the white circular markings on his face may be signs of skin eruptions such as pustules or warts.

Moreover, in the picture the old Person’s head resembles a fig or perhaps a figgy pudding. Traditionally eaten at Christmas, a season intimated by the holly on the old person’s head, the figgy pudding is indeed a “volcanic” dessert, for it is often watered with brandy and served aflame on Christmas Day. Other “markers of eruptivity” can be found in the blackness of the man’s face, which could point to the Semitic stem of Ischia as *I-schra*, meaning “black island”, and in his increasingly unrestrained dance that may culminate in combustion or explosion. Hornpipe is a traditional sailors’ dance and jig a very animated one: the man’s liveliness contrasts with his age while he is visually turned into the very volcanic island he comes from, on the verge of erupting.

Let us move to the second, equally “eruptive” limerick set in Campania and featuring its major, and still active, volcano:



There was an Old Man of Vesuvius,
 Who studied the works of Vitruvius:
 When the flames burnt his book, to drinking he took,
 That morbid Old Man of Vesuvius².

Vitruvius (d. BC 15) is considered the world’s first engineer, who in his treatise *De architectura* (*The Ten Books of Architecture*) had warned

¹ See Dilworth, “Lear’s Italian Limericks”, p. 54.

² Lear, *The Complete Nonsense*, ed. Holbrook Jackson, London, Faber, 1947, p. 30.

of fires burning beneath Vesuvius (II, 6)¹, therefore the Old Man is aware of the danger represented by the nearby volcano. Vitruvius contended that “a well-shaped man” is the greatest work of art, occupying a circle and a square, which inspired Leonardo to draw “Vitruvian Man”, a perfectly symmetrical male specimen. However, whereas the Vitruvian man is a Renaissance quintessential representation of human beauty, Lear’s Man is disproportionate, paunchy, the very reverse of the ideal man of Vitruvius and Leonardo, whose spread arms and legs occupy a square and circle. The Old Man’s arms and legs are equally spread, but his figure looks awkward. Lear offers an anthropomorphization of destructive nature by drawing Vesuvius’s volcanic cloud in roughly the same proportion and even posture as the Old Man but with a shape like a hand seizing the Man’s copy of Vitruvius. The natural element of the antithesis in Lear’s picture, the volcanic cloud, seems to win the struggle reminding the viewer of human powerlessness before the destructive forces of Nature.

Indeed, Lear had witnessed the devastating effects of the volcano during his Neapolitan stays and when he visited Pompeii in 1847². In his letters to his sister Ann and to John Gould he repeatedly lamented the noisiness of Naples and especially complained of the sulphurous vapours of Solfatara and of “that filthy old mountain Vesuvius”³; nevertheless, he praised Pompeii, the Roman city destroyed by the pyroclastic flows of Vesuvius in 79 AD⁴, as a unique place, “alone, worth a journey from England”⁵. His contrasting feelings were expressed in a letter to John Gould:

Naples does not please me as a city, altho’ no other word but Paradise can be used to express the beauty of its environs, which are unlike any earthly scene beside: – *but the town itself is all noise, horror – dirt, heat – & abomination – & I hate it, – nor am I much attached to the seaside residence, not to speak of a beastly volcano whose smoking, groanings, bumpings, thumpings, vomitings, earthquakings and other eccentricities always annoyed me from morn to night. – I was however most fortunate in witnessing one of the finest irruptions known for many years – a midnight scene I can never forget*⁶.

Far from depicting the friendly nature of Romanticism and of the Renaissance, Lear is here alluding to the harmful potential of geological phenomena, which can drive humans crazy and “morbid” like the Old Man – that is obsessed with death.

¹ Vitruvius, *The Ten Books on Architecture*, tr. Morris Hickey Morgan, New York, Dover, 1960, p. 40.

² A smoking Vesuvius can be seen in the background of Lear’s chalk drawing “Massa Looking Towards Vesuvius” (1839, <https://nonsenselit.com/2018/03/29/edward-lear-massa-looking-towards-vesuvius-1839/>) and pencil drawing “The Bay of Naples” (1840, <https://nonsenselit.com/2018/06/27/edward-lear-the-bay-of-naples-1840/>).

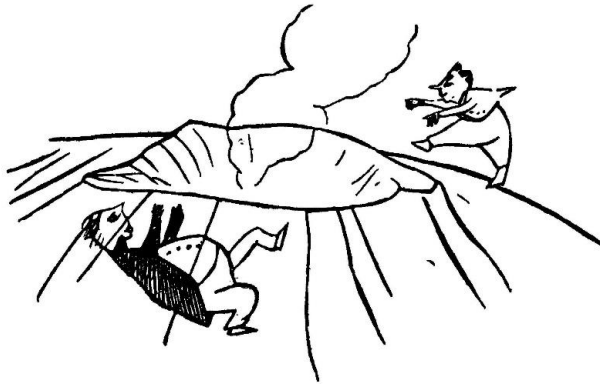
³ Edward Lear to John Gould, 17th October 1839, in *Selected Letters*, ed. Vivien Noakes, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 47.

⁴ See Chitty, *That Singular Person Called Lear*, p. 50.

⁵ Edward Lear to Ann Lear, 26th September 1838, in Noakes, *Edward Lear*, p. 44.

⁶ Edward Lear to John Gould, 17th October 1839, in *Selected Letters*, p. 47. See also Peter Levi, *Edward Lear: A Life*, London-New York, Tauris Parke, 2013, p. 80.

Lear composed a third “Italian” limerick located in a volcanic area. Although this time the main protagonist is Scottish, from Gretna, he is visiting Sicily:



There was an Old Person of Gretna,
Who rushed down the crater of Etna;
When they said, “Is it hot?” He replied, “No, it’s not!”
That mendacious Old Person of Gretna¹.

The Old Person of Gretna is “mendacious” because he lies. He may reply ironically to the silly question, for the crater is obviously hot and in the picture it even emits smoke. Or he may lie to tempt the other in. In their posture the two men represented in the picture mirror each other, except that one’s coat is dark and the other’s is not. One is falling backwards into the crater, which is transparent, although the viewer cannot determine whether the other has pushed him in or he is running to save him. In this regard, the picture contradicts the verses, which suggest intention on the Person of Gretna’s part, who “rushed down the crater”. In addition, the resemblance of the two figures may indicate one as the “alter ego” of the other, staging an interior relationship. Symbolically, Mount Etna is a fitting place for such a conflict for in Greek mythology it is linked to the story of the monster Typhon, whom Zeus buries under Mount Etna after an intense fight. In this light, as Dilworth notes, “Typhon and Zeus may be the archetypes of the two figures in this picture-limerick”². Rage and resentment seem to dominate the composition, as further indicated by the etymology of Etna, which is the Greek for “I burn”, as well as by Lear’s personal experience. The artist climbed Etna in June 1847 with John Proby, a would-be painter he had met in Rome, with whom he had a row during their descent in Palermo, even though they soon reconciled³. Once more, semantic concentration informs Lear’s picture-limerick, build on several levels of meaning in which visual, aural, semantic and biographical elements converge and intersect.

In this respect, Lear is following the Greek and Roman brachilogical tradition of epigrams and short compositions: in the span of five verses accompanied by basic illustrations, he is able to mould a multi-media and

¹ Lear, *Complete Nonsense*, p. 52.

² Dilworth, “Lear’s Italian Limericks”, p. 64.

³ See Noakes, *Edward Lear*, pp. 59-60.

multi-layered composition that can be appealing to children and adults alike. This is further proved by the fact that his nonsense books have never been out of print and “The Owl and the Pussycat” has been regularly voted as Britain’s most popular childhood poem. Ultimately, Lear’s limericks, like Greek epigrams, train their readers to the density of meaning, thus representing refined masterpieces of semantic condensation.

Raffaella ANTINUCCI (Univ. de Naples «Parthenope»)

Références bibliographiques

Antinucci (Raffaella), “...in those few bright (Abruzzi) days’: Edward Lear’s landscaping gaze and the discovery of Abruzzo”, *Rivista di Studi Vittoriani* 34-35 (XVII/2-XVIII/1 July 2012-January 2013), p. 159-187.

Antinucci (Raffaella), “‘Sensational nonsense’: Edward Lear and the (im)purity of nonsense writing”, *English Literature*, vol. 2, n. 2, December 2015, p. 291-311,
<http://edizionicafoscari.unive.it/riv/dbr/10/16/EnglishLiterature/3/544>.

Chitty (Susan), *That Singular Person Called Lear*, New York : Atheneum, 1989

Dilworth (Thomas), “Lear’s Italian Limericks”, in Raffaella Antinucci, Anna Enrichetta Soccio (eds), RSV (*Rivista di Studi Vittoriani*) Special Issue: Edward Lear in the Third Millennium. Explorations into his Art and Writing, *Rivista di Studi Vittoriani* 34-35 (XVII/2-XVIII/1 July 2012-January 2013).

Eliot (Thomas S.), *The Music of Poetry*, Folcroft, Pennsylvania, The Folcroft Press, 1942.

Lear in Italy: Mediterranean Landscapes as Inspiration for a Rhizomic System of Nonsense”, in A. Vescovi, L. Villa, P. Vita (eds.), *The Victorians and Italy: Literature, Travel, Politics and Art*, Monza : Polimetrica, 2009, p. 247-261.

Lear (Edward), *The Complete Nonsense*, ed. Holbrook Jackson, London : Faber, 1947.

Edwar Lear to John Gould, 17th October 1839, in *Selected Letters*, ed. Vivien Noakes, Oxford : Clarendon Press, 1988.

Lecerle (Jean-Jacques), *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*, London : Routledge, 1994.

Lecerle (Jean-Jacques), *The Violence of Language*, London : Routledge, 1990.

Levi (Peter), *Edward Lear: A Life*, London-New York : Tauris Parke, 2013.

Murphey (Ray) (ed.), *Edward Lear’s Journals*, London : Jarrolds, 1953.

Noakes (Vivien), *Edward Lear*, London, Ariel Books, 1985, pp. 43-44.

Palumbo (Angelica), “Edward Lear in Italy: Mediterranean Landscapes as Inspiration for a Rhizomic System of Nonsense”, in A. Vescovi, L. Villa, P. Vita (eds.), *The Victorians and Italy: Literature, Travel, Politics and Art*, Monza : Polimetrica, 2009, p. 247-261.

Tigges (Wim), *An Anatomy of Literary Nonsense*, Amsterdam : Rodopi, 1988.

Vitruvius, *The Ten Books on Architecture*, tr. Morris Hickey Morgan, New York, Dover : 1960.

PROCOLE EDITORIAL

Il est porté à la connaissance de tous les auteurs désireux de soumettre leurs articles à la revue *Conversations* qu'aucun texte ne sera accepté pour soumission à l'évaluation scientifique, puis à la publication s'il n'est strictement conforme au protocole éditorial ci-dessous :

MISE EN PAGE

Papier : 21x29,7 cm

Disposition :

Début de la section : Nouvelle page

Orientation de la section : De gauche à droite (L'inverse pour la langue arabe)

En-tête : 1,25 cm / Pied de page : 1,25 cm

Marges :

Haut : 3 cm / Bas : 3 cm / Gauche : 3 cm / Droite : 2,5 cm / Reliure : 0 / Orientation : portrait

PARAGRAPHE

Alignement : justifié

Niveau hiérarchique : corps du texte

Orientation : De gauche à droite (L'inverse pour la langue arabe)

Avant le texte : 0 cm / **Après le texte** : 0 cm / **1^{ère} ligne** : 0,5 cm

Espacement : avant=0 / après=0 / interligne simple

Enchaînement : (pagination : éviter veuves et orphelines).

MISE EN TEXTE

Il faut d'abord...

+ saisir le texte courant en Times New Roman (en simplified arabic fixed, pour les textes arabes)

+ utiliser un corps 12 pour le texte, un corps 10 pour les citations, un corps 9 pour les notes de bas de page (pour les textes arabes : 14 – 12 - 10)

+ choisir un interlignage simple

+ justifier le texte, mais de ne pas couper les mots en fin de ligne

+ sauter une ligne avant et après les énumérations et les citations sorties du texte

+ ne JAMAIS utiliser de majuscules (dans la bibliographie, les index, les titres), hormis pour les majuscules orthotypographiques (noms propres, débuts de phrase, titres, etc.)

+ ne JAMAIS incorporer d'hyperlien dans le fichier

+ ne pas utiliser de gras ni de soulignement, excepté pour différencier les niveaux de titres

+ marquer le début des alinéas par un renforcement, en songeant que tout paragraphe n'est pas forcément un nouvel alinéa (point à surveiller particulièrement après les énumérations et les citations). Pour créer les alinéas, ne pas mettre une tabulation, mais utiliser le menu Format > Paragraphe, bloc « Retrait », champ « De 1^{re} ligne », choisir : positif « De » : 0,7 cm

+ distinguer clairement les différents niveaux de titre, la nature des paragraphes (corps du texte, citation, énumération, etc.) et les mises en forme locales (italique, exposant, petites capitales, etc.)

+ ne pas recourir à un tableau pour citer deux ou plusieurs textes que l'on souhaite rapprocher (texte original et traduction, comparaison, etc.) et préférer une disposition verticale, avec un saut de ligne entre les textes

+ Avec le titre, prévoir un *abstract* et des mots-clés, dans la langue du texte et en anglais

+ ne pas laisser plus d'une espace entre deux mots séparés.

NORMES DE PRÉSENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

+ Pour une monographie : NOM (Prénom), *Titre*, Lieu d'édition : éditeur, année d'édition.

+ Pour une contribution dans une monographie : NOM (Prénom), « Titre de la contribution », in NOM (Prénom), *Titre de la monographie*, Lieu d'édition : éditeur, année d'édition, pages de la contribution dans la monographie.

+ Pour un article : NOM (Prénom), « Titre de l'article », *Titre de la publication*, tomaisson, année, page(s).

LES NOTES

On mettra toujours les notes en bas de page, jamais en fin de volume. Renvoi aux notes par 1, 2, etc., en exposant. On recommencera la numérotation à chaque page.

Les notes sont appelées par un chiffre arabe en exposant. Utiliser les appels de note de bas de page en mode automatique.

Chaque note de bas de page forme un seul paragraphe. Ne JAMAIS mettre de retour chariot dans les notes. Si une note traite de différents sujets, utiliser un tiret demi-cadratin (–) comme séparation.

En outre, ne JAMAIS citer de poésie en disposant les vers les uns en dessous des autres. Une barre oblique (/) séparera les vers d'une même strophe ; deux barres obliques (//) sépareront les strophes.

L'appel de note se place toujours avant la ponctuation ou le guillemet fermant, immédiatement après le mot ou le groupe de mots auquel il se rapporte – il ne doit pas être précédé d'une espace et ne peut être rejeté à la ligne suivante. Quand une note concerne l'ensemble d'une phrase, d'un paragraphe ou d'une citation, l'appel de note se place donc après le dernier mot, avant la ponctuation finale et le guillemet fermant. Un appel de note ne suit JAMAIS un signe de ponctuation.

LES CITATIONS

+ Une citation en langue étrangère qui n'est pas fondue dans le texte est composée en italique. La traduction de cette citation est composée en romain et encadrée par des guillemets.

+ Une citation en français qui n'est pas fondue dans le texte et qui n'est pas la traduction d'une citation précédente est composée en romain, sans guillemets. Quand elle dépasse trois lignes, elle est sans guillemets et détachée du corps de texte par un blanc avant et un autre après la citation, avec un retrait supplémentaire d'un cm à gauche, et un corps 10.

+ S'il y a une référence de citation, elle est placée entre parenthèses à la suite de la citation.

+ Une citation en langue étrangère fondue dans le texte est composée en italique et encadrée par des guillemets.

+ Une citation en français fondue dans le texte est composée en romain et encadrée par des guillemets :

LES GUILLEMETS

Pour le texte français, on utilisera exclusivement les guillemets à la française (« »), en prenant garde de placer une espace insécable après le guillemet ouvrant et avant le guillemet fermant. Les guillemets anglais (“ ”), quant à eux, sont requis :

— dans les citations en langue étrangère, en fonction des règles typographiques de la langue en question ;

— dans une citation de deuxième niveau, c'est-à-dire imbriquée dans une première citation.

Il n'y a jamais d'espace entre les guillemets anglais et le mot, ou groupe de mots, qu'ils encadrent.

Guillemet fermant et ponctuation finale :

On distingue deux grands cas de figure.

— La citation, non fondue dans la phrase principale, forme une phrase complète, généralement introduite par un deux-points : elle commence par une majuscule et la ponctuation finale se place avant le guillemet fermant.

— La citation est fondue dans la phrase : la ponctuation finale est après le guillemet fermant.

D'une façon générale, les séquences de ponctuation du type « point-guillemet fermant-point » sont toujours erronées.

LES TITRES D'OEUVRES

Les noms propres d'oeuvres littéraires (romans, pièces de théâtre, poèmes, essais, etc.) ou artistiques (peintures, compositions musicales, etc.), de journaux ou de revues cités dans un ouvrage reproduisent en principe exactement la dénomination choisie par l'auteur ou le fondateur. Pour en marquer l'authenticité, on composera ces noms en italique (dans un texte en romain et vice versa).

محدثات
مجلة الدراسات الإبراهيمية
عدد 8 خاص - السادس الثاني 2019

الهيئة المشرفة

الإدارة:

المدير المسؤول. منصور مهني
رؤساء التحرير: سمير بشة & محمد سعد برغل & زهور بن عزيزة (لغة
فرنسية)

شؤون إدارية وتوثيق: حسين بوصلحي & هزار الغربي
الحسابات والطباعة والتسويق: سيف الدين بوراوي & ريم العبيدي
الاتصال: درة برهومي & لمياء بن نصر

الهيئة العلمية (اللغة العربية):

محمد زين العابدين - توفيق العلوي - ناجية لوريمي - أحمد الحيزم - عبد
الرحمان طنكول - يوسف بن عثمان - سمير بشة - أنيس المؤدب - محمد سعد
برغل.

الطباعة: Simpact
التوزيع: Brachylogia
العنوان: جمعية إبراهيميا - 26 شارع درغوث باشا - 1007 تونس.
العنوان الإلكتروني: brachylogie.org@gmail.com
موقع الواب: www.cireb-brachylogie.org

صدر هذا العدد بدعم من وزارة الشؤون الثقافية التونسية (الإدارة العامة
للكتاب)، وتنسيقية "بدع" (Cireb) وجامعة نابولي "برتينوب" (إيطاليا)

مصادقات

مجلة الدراسات الإبراهيمية

المدير المسؤول: منصور مهني عدد 8 - السادس الثاني 2019



صورة الغلاف ومعلقة ندوة "الإبراهيميا والمدينة" (تونس، أبريل 2020)

هذا العدد 8 خاص بندوة "البين بين
والإبراهيميا" التي انتظمت بنابولي
(إيطاليا)، في ماي 2018. كل النصوص باللغة
الفرنسية وواحدة فقط باللغة الإنكليزية.

منشورات إبراهيميا

