

« VERBATIM

(1)



Elen Kolev

Le temps d'une pause

Verbatim, Numéro 3 (2023)

Dans ce numéro :

- « Avant-propos », Élisabeth Chevalier (Université McGill) et Sandrine Duval (Université McGill)
- « Le sens de l'interruption : les modulations de l'enjambement chez Serge Gainsbourg », Alexandre Larouche (Université du Québec à Montréal)
- « ”; – ” : histoire éditoriale et stylistique d'un alliage de ponctèmes dans *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert », César Mailhot (Université Lumière Lyon 2)
- « Le fragment ou l'interruption volontaire d'écriture. Le cas de *Bleuets* (2009), de Maggie Nelson », Salomé Landry Orvoine (Université McGill)
- « Une retraite "d'écriture" : la pause comme condition de création dans *Les deuxièmes* de Zviane », Étienne Maillé (Université de Montréal, CRILCQ)
- « Incursion littéraire dans le flux », Emmanuelle Lescouet (Université de Montréal)

DANS CE NUMÉRO

- > PRÉSENTATION (/NUMERO3)
- > AVANT-PROPOS (/NUMERO3/AVANT-PROPOS)
- > LES MODULATIONS DE L'ENJAMBEMENT CHEZ SERGE GAINSBURG (/NUMERO3/LAROUCHE)
- > HISTOIRE ÉDITORIALE ET STYLISTIQUE D'UN ALLIAGE DE PONCTÈMES DANS BOUVARD ET PÉCUCHET DE GUSTAVE FLAUBERT (/NUMERO3/MAILHOT)
- > LE FRAGMENT OU L'INTERRUPTION VOLONTAIRE D'ÉCRITURE. LE CAS DE BLEUETS (2009), DE MAGGIE NELSON (/NUMERO3/LANDRYORVOINE)
- > LA PAUSE COMME CONDITION DE CRÉATION DANS LES DEUXIÈMES DE ZVIANE (/NUMERO3/MAILLE)
- > INCURSION LITTÉRAIRE DANS LE FLUX (/NUMERO3/LESCOUET)

À PROPOS

Verbatim est la revue numérique de l'Association des étudiant·e·s en littératures de langue française, en traduction et en création inscrit·e·s aux études supérieures de l'Université McGill (ADELFIES). Fondée en 2021, elle se veut un lieu de valorisation et de diffusion des travaux des jeunes chercheur·euse·s par la publication des actes du colloque étudiantin annuel de l'ADELFIES, d'où le nom *Verbatim*. Dans une visée de démocratisation et de cocréation de la recherche, cela signifie que les articles mis en ligne ont été enrichis par les questions et réflexions du public (universitaire ou non), des collègues étudiant·e·s ainsi que des professeur·e·s ayant participé à l'événement. La revue offre également aux étudiant·e·s l'occasion de se familiariser avec le processus éditorial.

Chaque numéro s'articule autour d'une thématique spécifique pouvant être abordée sous l'angle des études littéraires, de la traduction, de la création ou de toute autre discipline connexe (histoire, philosophie, théâtre, cinéma). Les corpus de toutes les époques et de tous les genres sont les bienvenus.

La revue *Verbatim* est dirigée par un comité éditorial composé d'étudiant·e·s des cycles supérieurs, incluant les organisateur·trice·s du colloque dont les actes sont à paraître.

COMITÉ ÉDITORIAL

Élisabeth Chevalier, Université McGill

Sandrine Duval, Université McGill

Étienne Poirier, Université McGill

Madeline Tessier, Université McGill

Catherin·e Viens, Université McGill



Propulsé par Drupal (<https://www.drupal.org>)

« VERBATIM

(/)

Avant-propos

Au cœur de nos vies au rythme effréné, les interruptions s'inscrivent le plus souvent comme des dissonances. Ralentir, s'arrêter, faire un pas de côté, c'est aller à contre-courant afin de mieux repartir, c'est préparer sa « relance » à soi. Alors que nous étions encore plongé.e.s en régime pandémique et que nous connaissions déjà trop bien la succession de confinements et de déconfinements, de pauses et de nouveaux départs, le colloque étudiantin de l'ADELFIÉS invitait, en mars 2022, à réfléchir à la pause en littérature.

La pause apparaît de manière variée, tant dans les œuvres littéraires que dans la démarche des écrivain.e.s. L'interruption de l'acte créatif peut être volontaire (une période de retraite, par exemple) ou subie (l'expérience de la maladie), souhaitée ou crainte. Les moments de halte, voire de panne dans l'écriture, nourrissent autant de réflexions et de récits, comme le montrent les auteurs et autrices de ce numéro.

L'idée de pause est aussi mêlée à de nombreux phénomènes formels en littérature. Du côté de la narratologie, la « pause descriptive » telle que la définit Gérard Genette fait partie des catégories d'analyse développées pour modéliser les mouvements du temps narratif. Par ailleurs, en tant qu'elle s'intègre au rythme de la langue, la pause est associée à la ponctuation, comme c'est le cas pour les signes dits pausaux (le point, la virgule et le point-virgule) dont une des fonctions est de faciliter la lecture à voix haute. Mais l'intérêt de la pause pour comprendre les enjeux de la ponctuation ne se

limite pas à ce rôle auxiliaire d'aide-lecture, car les arrêts, les interruptions et les silences contribuent à leur manière à la production de sens. La pause fait une place au silence et se faufile dans les textes les plus denses. Dans la langue, comme en musique, en peinture ou au cinéma, elle contribue à donner sa forme à l'ensemble, à structurer le discours et ses mouvements.

Les cinq contributions rassemblées ici abordent la pause dans la grande variété de ses apparitions. Initialement présentées à la quatorzième édition du colloque de l'AELFIES, chacune de ses études s'attarde aux modalités de la pause en littérature, à comprendre ici en toutes ses acceptions : chanson, bande dessinée, récit, roman, littératures numériques.

Alexandre Larouche, dans son article « Le sens de l'interruption : les modulations de l'enjambement chez Serge Gainsbourg », aborde la pause formelle au sein de l'esthétique ludique du chanteur français. Plus qu'un jeu sur le texte, l'enjambement est aussi à usage conceptuel et parvient à produire un sens qui s'incarne dans quelques chansons et dans l'album *L'homme à tête de chou*. César Mailhot se penche quant à lui sur une curiosité de la ponctuation flaubertienne. Son article, « “; – ” : histoire éditoriale et stylistique d'un alliage de ponctème dans *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert », met au jour l'emploi d'une suite de signes incongrus qui, pour redondants qu'ils paraissent, signifient la rupture, voire la pause qui introduit un changement de perspective.

Du côté de la littérature contemporaine, Salomé Landry Orvoine interroge l'écriture du fragment chez l'écrivaine américaine Maggie Nelson. *Bleuets*, paru en 2009, révèle les richesses de la forme brève : au-delà de la possibilité de reprendre son souffle, de laisser affleurer le silence dans le texte ou d'interrompre la narration, il semble que le fragment offre une nouvelle conception du projet littéraire, que Salomé Landry Orvoine désigne comme un « autel à même le corps des pages ». Envisageant la pause comme un thème central de la bande dessinée *Les deuxièmes* de Zviane, Étienne Maillé s'intéresse aux liens entre texte et image et cherche à voir comment l'un conditionne l'autre. En se demandant si la pause est une étape nécessaire à la création artistique – les personnages de *Les deuxièmes* étant eux-mêmes musiciens –, Étienne Maillé expose les liens entre les représentations du temps qui, lorsqu'il devient élastique, est alors au service de la progression de l'histoire. De son côté, Emmanuelle Lescouët fait un pas de côté pour considérer les pratiques quotidiennes liées au flux numérique et à la littérature qui s'y glisse, cette « couche de données qui se superpose à nos vies et qui nous environne ». Elle explore les manières étonnantes dont les œuvres littéraires, intégrées aux appareils et aux applications numériques, offrent un temps de pause, une parenthèse dans le flux incessant.

L'équipe de *Verbatim* tient à souligner le soutien du Département des littératures de langue française, de traduction et de création, de l'Association des étudiant.e.s en littératures de langue française, en traduction et en création inscrit.e.s aux cycles supérieurs (AELFIES), ainsi que de l'Association étudiante des cycles supérieurs de l'Université McGill (AÉCSUM), et à les en remercier

chaleureusement. Ce numéro n'aurait pu exister, en outre, sans le travail du comité organisateur du colloque de mars 2022, dont nous n'avons que pris le relais, espérant, ce faisant, leur accorder un répit – une pause bien méritée.

DANS CE NUMÉRO

- > PRÉSENTATION (/NUMERO3)
- > AVANT-PROPOS (/NUMERO3/AVANT-PROPOS)
- > LES MODULATIONS DE L'ENJAMBEMENT CHEZ SERGE GAINSBURG (/NUMERO3/LAROUCHE)
- > HISTOIRE ÉDITORIALE ET STYLISTIQUE D'UN ALLIAGE DE PONCTÈMES DANS BOUVARD ET PÉCUCHET DE GUSTAVE FLAUBERT (/NUMERO3/MAILHOT)
- > LE FRAGMENT OU L'INTERRUPTION VOLONTAIRE D'ÉCRITURE. LE CAS DE BLEUETS (2009), DE MAGGIE NELSON (/NUMERO3/LANDRYORVOINE)
- > LA PAUSE COMME CONDITION DE CRÉATION DANS LES DEUXIÈMES DE ZVIANE (/NUMERO3/MAILLE)
- > INCURSION LITTÉRAIRE DANS LE FLUX (/NUMERO3/LESCOUET)

COMITÉ ÉDITORIAL

Élisabeth Chevalier, Université McGill

Sandrine Duval, Université McGill

Étienne Poirier, Université McGill

Madeline Tessier, Université McGill

Catherin·e Viens, Université McGill

POUR CITER CET ARTICLE

Chevalier, Élisabeth & Duval, Sandrine. « Avant-propos », *Verbatim*, no 3 (2023), [en ligne].
<https://revueverbatim.ca/numero3/avant-propos>



Propulsé par Drupal (<https://www.drupal.org>)

« VERBATIM

(/)

[ACCUEIL \(/\)](#)

[NUMÉRO ACTUEL \(/NUMERO5\)](#)

[NUMÉROS ANTÉRIEURS \(/ARCHIVES\)](#)

[COLLOQUE \(/COLLOQUE2024\)](#)

[PROTOCOLE DE RÉDACTION \(/PROTOCOLE\)](#)

[COMITÉ \(/COMITE\)](#)

[CONTACT \(/CONTACT\)](#)

Le sens de l'interruption : les modulations de l'enjambement chez Serge Gainsbourg

Des pratiques artistiques auxquelles Serge Gainsbourg s'est prêté – la peinture, l'écriture en prose, la réalisation filmique, etc. –, la chanson est sans doute celle qu'il a le plus influencée, Christian Le Vraux allant jusqu'à affirmer de l'artiste, en 1969, qu'il « rénove la chanson poétique[1] ». Au-delà du succès enviable que Gainsbourg a connu par le truchement d'interprètes populaires (France Gall, Juliette Gréco, Brigitte Bardot, Jane Birkin, Vanessa Paradis, etc.), ses expérimentations formelles constituent une dimension essentielle de sa contribution à la chanson : tout au long de sa carrière, il fait appel à divers motifs et figures de style pour orner ses compositions, dont l'épellation (« Elaeudanla Téitéia »), l'antanaclase (« Personne »), l'assonance (« Sensuelle et sans suite ») et l'allitération (« Est-ce est-ce si bon »).

Un trait distinctif de l'œuvre musicolittéraire gainsbourtienne réside dans la mise à profit des ruptures discursives, des « coupes », par le biais de l'enjambement, un procédé rythmique rattaché à la poésie versifiée et observable chez plusieurs poètes lus par Gainsbourg; Poe, Baudelaire, Apollinaire et Prévert, entre autres. Suivant la pensée de Meschonnic, qui voit le rythme comme « l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques [...] produisent une sémantique spécifique[2] », je souhaite examiner comment Gainsbourg se sert de l'enjambement pour singulariser l'esthétique de certaines chansons enregistrées[3] dont il est l'auteur. Je m'intéresserai dans un premier temps à l'usage ludique des « ruptures de rythme[4] » dans les interprétations de « L'appareil à sous » (1962) par Brigitte Bardot, « Comment te dire adieu ? » (1968) par Françoise Hardy et « Variations sur le même t'aime » (1990) par Vanessa Paradis, où le signifiant et le signifié composent un jeu de parallèles judicieusement adapté au format commercial des pièces. Puis, je me pencherai sur l'album *L'Homme à tête de chou* (1976) de Gainsbourg, au sein duquel l'enjambement, par la tension qui le relie à d'autres aspects de l'œuvre, participe à la construction d'une œuvre hybride dont le narrateur « [m]oitié légume moitié mec[5] » constitue la clé de voûte.

Il convient de s'entendre sur une certaine conception de l'enjambement et de la coupe, deux notions poétiques centrales à la mécanique des œuvres à l'étude. La coupe peut être rapprochée d'une pause, tant du point de vue oral qu'écrit : en prosodie, la coupe sert entre autres à marquer la césure ou la fin d'un vers. Dans son ouvrage *Le vers et les formes poétiques dans la poésie française*, Jean-Louis Backès soutient que la coupe « correspond à une articulation du sens. On se tait quand on a tout dit. On fait une coupe, quand on a fini une phrase. On peut marquer par une coupe les grandes articulations de la phrase[6]. » Je retiens cette définition, soit celle d'une pause dans l'énonciation qui permet, d'une part d'organiser la structure des vers et, d'autre part, d'« articuler le sens » du discours, par exemple en séparant les phrases. La notion d'enjambement, quant à elle, est un peu plus abstraite : pour Backès, elle ne procède pas tellement d'un fait métrique, mais d'une impression que « le diseur a envie de ne pas ménager de coupe à la fin d'un vers[7] ». Chez Gainsbourg, l'emploi de l'enjambement suggère parfois que le « diseur » souhaite préserver la continuité syntaxique, mais dans plusieurs cas, le jeu du texte *repose* sur l'insertion d'une pause à l'endroit propice. Parce que de tels usages de l'enjambement s'arriment à une rupture syntaxique (orale), la définition doit être moins stricte. À la suite du *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* de T.V.F. Brogan et Alex Preminger, je conçois plutôt l'enjambement comme une *non-coïncidence du mètre et de la syntaxe*[8] – le mètre désignant, pour Benoît de Cornulier, « la régularité sensible du rythme[9] » qui uniformise les vers de tel poème, de telle chanson. Cornulier décrit d'ailleurs habilement l'impression de *rupture* produite par cette non-coïncidence : « Par la notion d'enjambement, on met le doigt sur l'entrevers ou la césure, mais c'est à un vers ou à un sous-vers qu'on a mal[10]. »

L'usage ludique de l'enjambement

Le dispositif ludique qui traverse la première chanson à l'étude exploite précisément l'enjambement pour son effet de coupure. La décennie 1960 voit Gainsbourg, qui a déjà une certaine réputation dans la sphère de la chanson d'auteur (la « rive gauche » parisienne), fournir toujours plus de pièces à des interprètes grand public et séduire l'industrie de la chanson populaire. Jean-Daniel Beauvallet constate qu'à l'époque, dans la production gainsbourtienne, « les mots et leur rythme claquant [...] sont déjà ailleurs, évadés de la rive gauche et des années 1950. Écriture sabordée, réduite brillamment à des mots clés, des jeux espiègles et des figures de style[11] ». « L'appareil à sous » de Brigitte Bardot, une composition que Gainsbourg a lui aussi enregistrée et fait paraître sur son neuvième disque *extended play*[12], exemplifie ce virage à merveille.

La concision de la pièce et sa musique à la mode *twist* – Sébastien Merlet *et al.* parlent d'un « très bref rock [...] truffé de jeux de mots[13] » – laissent poindre une intention de divertissement, dont le texte témoigne également par sa double isotopie aux accents comiques. Dans « L'appareil à sous », l'enjambement crée et articule deux réseaux thématiques se faisant écho, soit le *jeu* dans son acception courante de loisir et le *jeu* de la séduction. Une coupe rompt l'enchaînement syntaxique de sorte à faire entendre un syntagme pouvant être relié à la première isotopie; puis, la syllabe suivante vient compléter la phrase, qui évoque alors la seconde isotopie sans neutraliser la première *ipso facto*. Je donne quelques exemples du passage entre les thèmes du jeu-loisir et du jeu de la séduction : « Tu n'es qu'un appareil à sou- / Pirs / Un appareil à sou- / Rires »; « Je n'aime pas / Cet opéra de quatre sou- / Pirs »; « On ne gagne que des gros sou / Pirs / À vouloir tant assouvir »; « J'y perdrai le sommeil et le sou / Rire[14] ». Arrimées à un « tu » indicateur d'un rapport intersubjectif, les montagnes russes relationnelles sont principalement symbolisées par le couple « sourire – soupir », deux réactions contrastées que peut aussi provoquer le jeu-loisir, qu'il soit jeu *de hasard* (l'appareil à sous) ou *dramaturgique*[15]. Cet usage de l'enjambement n'est pas sans rappeler les remarques de François Rigolot sur la motivation analogique en poésie, qui compromettrait peu ou prou la réalisation d'un effet proprement poétique en capitalisant à l'excès sur le potentiel d'association entre les signes :

la motivation analogique apparaît comme l'ennemie déclarée de la conscience poétique. Ennemie séduisante, il est vrai, mais qui tend à « emballer » le discours en le leurrant sur sa finalité, comme si la frénésie verbale était un but en soi, comme si les pistes du sens devaient être systématiquement brouillées [...]. L'écriture en folie se limite et se condamne à une mise en abyme répétitive, épuisante et sans échappatoire; elle est [de] l'ordre de la tautologie[16].

De la même manière, l'esthétique littéraire de « L'appareil à sous » se base sur un jeu de renvois replié sur lui-même, une structure sémantique close où un thème dénote l'autre (au second degré) et vice-versa. Les coupes finales génèrent une superposition temporaire des réseaux de « l'appareil à sous » et de « l'appareil à sourires-soupirs », puis la complétion du syntagme rattache analogiquement les deux réseaux signifiants à un signifié commun : une fluctuation vertigineuse d'émotions. Aussi tautologique que soit cet enchevêtrement, il s'harmonise tout à fait avec l'esthétique d'une chanson produite, sinon pour danser, du moins pour égayer.

« Comment te dire adieu » de Françoise Hardy est traversée par un usage ludique de l'enjambement d'esprit semblable, mais dont le principe diffère. Basée sur une chanson anglophone d'Arnold Goland et de Jack Gold, la version d'Hardy a été, d'après Merlet *et al.*, « un succès majeur du début de l'année 1969[17] », ce à quoi ont probablement contribué les contorsions du texte effectuées par Gainsbourg dans sa traduction. L'auteur y emploie des coupes finales qui, en disloquant les mots, font émerger un ensemble de rimes assonantes en « ex [eks] » : « Sous aucun prétext- / Te je ne veux / Avoir de réflex- / E malheureux / Il faut que tu m'ex- / Pliques un peu mieux / Comment te dire adieu[18] ». Un tel dispositif stylistique, où la rime, inusitée et omniprésente, ne peut manquer de frapper l'auditeur, m'incite à creuser la question de son lien avec l'enjambement. Broman et Preminger soutiennent à ce sujet que la rime peut avoir une incidence sur l'impression de fracture procédant du rejet de la syntaxe au vers suivant :

the closure of the metrical pattern at line-end implies a stop (pause), no matter how infinitesimal, while the obvious incompleteness of the syntactic period says, go on. The one scissors the other. These conflicting signals, in heightening readerly tension, also thereby heighten awareness, so that in fact one is made more aware of the word at line-end than its predecessors: rhyme itself, by enhancing closure, will diminish this effect, while absence of rhyme [...] increases it—toward the same end[19].

Si l'enjambement attire bien l'attention sur le mot concluant la ligne, dans la pièce de Françoise Hardy, le lieu déconcertant où débute le rejet amène pratiquement un vers sur deux à se conclure par un mot qui, à première vue, paraît scindé, inachevé. Dans pareil cas, la rime atténue-t-elle le signal d'incomplétude engendré par l'interruption syntaxique-sémantique ? Elle y parvient, mais en grande partie parce que ladite rime consiste en un terme autonome qui contrebalance la rupture sémantique, à savoir le lexème « ex », un diminutif familier pour « ex-partenaire ». Se superposent ainsi l'effet de suspens produit par l'enjambement et l'effet *conclusif* que produisent ensemble la rime et le substantif auquel elle correspond[20]. La forte tension qui en résulte ne semble pas tenir du pur hasard, dans la mesure où la rime en « ex » est employée une fois comme préfixe du terme « ex-amour », lorsque Hardy dit qu'un « ex- / Amour n'a pas de chance, ou si peu[21] », invitant à entendre *a posteriori* l'écho de cet emploi dans les autres occurrences de la rime.

Bref, la figure de l'enjambement crée un double réseau signifiant qui se donne à lire comme une *même* isotopie du deuil amoureux. La position des rejets au sein du premier réseau signifiant (c'est-à-dire le texte pris sans ses ruptures) permet à Gainsbourg d'obtenir des rimes en « ex » qui, par leur potentielle valeur substantive, évoquent une relation amoureuse défunte et se rapportent ainsi au premier réseau. Je signale également que la seule autre rime de l'œuvre est le phonème « eu [ø] », qui forme aussi un terme autonome, le pronom « eux », dont on peut s'imaginer qu'il renvoie à la relation passée – désormais étrangère, d'où la troisième personne – de l'énonciatrice. Le second réseau dessine ainsi une sorte de dialogue à une voix, parallèle à celui de l'énonciatrice avec son amant passé, où les rimes en « ex » marquent un moment de *tension* et les rimes en « eux », complétant les propositions syntagmatiques amorcées au vers précédent, un moment de *relâchement*. En jouant de rythme, Gainsbourg crée ici encore un labyrinthe verbal étourdissant, qui s'accorde au ton lancinant de la pièce et à sa mélodie vocale envoûtante.

Dans « Variations sur le même thème » de Vanessa Paradis, à l'inverse des cas précédents, l'enjambement n'est pas utilisé pour son effet de *rupture*. Parue environ un an avant le décès de son auteur, la chanson de Paradis consiste, comme son titre l'annonce, en un inventaire d'angoisses et d'incertitudes liées à l'amour, sur une musique que Gilles Verlant et Loïc Picaud qualifient de « patchwork mêlant guitare acoustique, percussions synthétiques, nappes de claviers et chœurs évanescents[22] ». Ici, la coupe ne disloque pas les lexèmes en vue de faire ressortir un second réseau signifiant contenu par le texte non fragmenté, mais elle joue plutôt de cette impression décrite par Backès que l'énonciateur « a envie de ne pas ménager de coupe à la fin d'un vers[23] » :

« Variations sur le même / Toujours le même thème / I love you, oui je t'aime / Contre ça, "don't know what to do / Of course I love you / C'est le même problème [...] / On pourrait en faire des variations à l'infini / De jour de nuit / On se pose les mêmes questions / De quoi en perdre la raison / Entre l'amour et la haine / Je te hais, je t'aime[24] ».

Cette manière de segmenter les vers laisse une moindre impression de fracture que pour les configurations rencontrées plus haut, dans la mesure où chaque vers forme un groupe de mots plus ou moins autonome. D'un point de vue syntagmatique, chaque nouveau vers semble plutôt se connecter avec le précédent, rallongeant une chaîne syntaxique dont les limites se font toujours plus floues. Cette structure en développement voit en outre certains de ses matériaux réapparaître après un temps sous une forme similaire – par exemple, les vers « Contre ça don't know what to do » (v. 4) et « No I don't know who[25] » (v. 21), ou la reprise du terme « variations » dans trois contextes différents. De ces paramètres découle une sorte de syntaxe sans fin qui paraît *ne jamais se conclure* par la coupe, chaque vers laissant présager un autre enjambement à l'auditeur. Une relation d'analogie appert entre la circularité formelle du texte, ses leitmotifs, et le contenu thématique de la

chanson, qui porte sur les variations d'un même état de déséquilibre entraîné par la relation amoureuse[26]. Avec ce texte destiné à Paradis, Gainsbourg livre un autre type de casse-tête tautologique, ludique, où la forme illustre le propos et où le cœur du propos – le *retour du même* propre à l'amour – se manifeste dans la matérialité du langage, appuyée par un fondu sonore[27] qui force la pièce à se terminer; sans lequel elle pourrait, semble-t-il, se poursuivre « à l'infini ». Plus largement, l'album *Variations sur le même t'aime* consolide cette esthétique du sans fin : il regroupe en effet onze chansons écrites par Gainsbourg dans lesquelles l'enjambement occupe un rôle comparable et qui tournent « autour du "thème" des amours naissantes et finissantes, de la jalousie et de la possession[28] ». Même la version matérielle de l'œuvre[29], un disque microsillon où le titre apparaît sous la forme d'une boucle centripète tournant sur elle-même au gré de la rotation du disque, contribue à la cohérence esthétique de l'album.

L'usage conceptuel de l'enjambement

Ce n'est pas la première fois, cependant, que Gainsbourg donne un rôle significatif à l'enjambement au sein d'un album entier. Dans *L'Homme à tête de chou*, dont Jeremy Allen croit qu'il est « his most extraordinary and audacious lyrical creation, a concept album with a defined plot and a story as evocative as the darkest fairy tale[30] », l'usage de la figure passe du ludique au conceptuel : l'enjambement y opère dans son apport à une hybridité[31] multiple renvoyant à l'idée, au *concept* à partir duquel l'œuvre a été élaborée. *L'Homme à tête de chou* (1970) est d'abord une statue de bronze créée par la sculptrice française Claude Lalanne à l'effigie d'un homme adulte nu ayant un chou en guise de tête. Lorsqu'il l'aperçoit chez le galeriste Paul Facchetti quelques années plus tard, Gainsbourg se procure l'œuvre avant de demander à sa créatrice d'en donner le titre au nouvel album auquel il travaille – ce qu'elle accepte. La pochette du disque arbore une photographie de la statue de Lalanne, siégeant dans la cour du chanteur, rue de Verneuil, et mentionne les renseignements suivants : « Sculpture de Claude Lalanne / Appartenant à Serge Gainsbourg / Photographiée par Serge Gainsbourg ». Il s'ensuit que *L'Homme à tête de chou* (Gainsbourg) trouve son concept directeur dans une sorte d'« amplification » hypertextuelle[32] de la statue lalanienne, c'est-à-dire, dans les mots de Gérard Genette, une « extension thématique » et une « expansion stylistique ». L'album opère une amplification de l'œuvre première en lui ajoutant des éléments signifiants supplémentaires; plus précisément, il donne à la statue une voix et une histoire qu'il met en scène à l'aide du média « chanson ». Les douze enregistrements de *L'Homme à tête de chou* sont ainsi consacrés au témoignage d'un narrateur autodiégétique, « l'homme à tête de chou », qui raconte les événements l'ayant mené à tuer une coiffeuse nommée Marilou. Dans chaque pièce, le narrateur donne plus de détails sur cette relation à l'issue macabre : sa rencontre avec la « shampooineuse[33] », les débuts de leur fréquentation, l'infidélité de Marilou avec « deux macaques / Du genre festival à Woodstock[34] », la jalousie du protagoniste, le meurtre de la jeune femme et, enfin, l'internement du narrateur.

Le discours est entièrement porté par la voix de Gainsbourg, mais l'entité qui narre l'histoire – le meurtrier obsédé par sa victime – doit être comprise en tant que personnage de fiction. L'auteur n'a en effet jamais travaillé pour une « feuille de chou à scandales[35] » ni séjourné dans « une blanche clinique neuropsychiatrique[36] ». Cela n'empêche pas le journaliste Pierre Siankowski d'observer que l'album « [fixe] l'apogée d'un dandy tout en annonçant la naissance d'un vieux dégueulasse[37] ». La remarque est un peu simpliste, mais elle exprime bien le fait que l'esthétique hétérogène de l'œuvre, idéale pour donner vie à une figure d'hybride[38], reflète plusieurs dualités propres à la posture gainsbourtienne[39]. Profondément composite, *L'Homme à tête de chou* entremêle les niveaux de langue, combine des références au canon artistique occidental et à la culture mass-médiatique, et, surtout, enveloppe sa sombre histoire dans une prosodie « d'une telle sophistication [...] que l'on ne peut pas mettre en mélodie[40] », à en croire Gainsbourg lui-même. Entre autres prouesses élocutoires, le narrateur accomplit, dans un style plus parlé (voire scandé) que chanté, plusieurs enjambements tenant de l'acrobatie prosodique : « Hey doc, Qui ? Moi ? Paranoïaque ? / Demandez donc un peu au vioque / Qui est portier de nuit au Rox- / Y Hotel si j'débloque[41] »; « Chez Max coiffeur pour hommes / Où un jour, j'entrais comme / Par hasard me faire raser la couenne / Et rafraîchir les douilles[42] »; « Pupilles absentes iris absinthe baby doll / Écoute ses idoles : Jimi Hendrix, Elvis / Presley, T-Rex, Alice / Cooper, Lou Reed, Les Rol- / Ling Stones, elle en est folle[43] ».

Dans cet opus, l'enjambement est à envisager, si je puis dire, comme artifice esthétique. J'entends par là qu'il devrait être envisagé comme un trait stylistique faisant contraste avec une variété d'autres traits. Il nourrit ce faisant le principe esthétique de *L'homme à la tête de chou*, son hybridité, elle-même fondée sur la sculpture à laquelle l'album se greffe. Si le procédé rythmique s'agence bien avec les aspects plus oniriques du récit, notamment la physionomie hybride du protagoniste et les images surréalistes qu'il dépeint « le petit lapin de Playboy ronge mon crâne végétal[44] », elle détonne avec les éléments de *L'Homme à tête de chou* qui façonnent sa dimension « vraisemblable », c'est-à-dire l'histoire entre le narrateur et Marilou.

L'enjambement me semble contraster en particulier avec les aspects narratifs traditionnellement associés au genre transmédiatique du *thriller* psychologique. D'après Martin Rubin, les œuvres concernées par cette étiquette prennent pour objets les « psychological motivations and emotional relationships of characters affected by a crime[45] », une variante courante de ce socle thématique consistant à mettre en scène la « demented perspective of a guilt-racked murderer[46] » – comme le fait l'album de Gainsbourg. À cette correspondance générique, j'ajouterais la parenté de Marilou, amante et victime du narrateur, avec le personnage type de la femme fatale[47] ainsi qu'une intrigue non linéaire, qui se déploie à coups d'indices et favorise l'effet de suspense. Si Rubin fait valoir que, dans ce sous-genre, « the characters and the effects of the events upon them are the most important elements[48] », force est de constater que le recours

fréquent à l'enjambement par le narrateur de *L'Homme à tête de chou* apporte à son discours un aspect affecté, voire hermétique. Le résultat traduit moins la folie du personnage qu'il ne fragilise la vraisemblance et, par suite, l'efficacité du récit criminel : d'une part, dans les pièces non chantées, le procédé se conjugue étrangement à l'interprétation réaliste de Gainsbourg, qui tente d'incarner par sa voix la lucidité chancelante du narrateur, un « [j]ournaliste à scandales[49] » dont rien, sauf ses compétences montrées, n'explique le bagage poétique. D'autre part, l'auditeur risque de perdre le fil du discours narratif (déjà ambigu) devant la tortuosité de certains enjambements; par exemple, la tournure alambiquée du constat de l'infidélité de Marilou par le narrateur, un événement crucial du récit : « J'avance dans le black / Out et mon Kodak / Impressionne sur les plaques / Sensibles de mon cerveau une vision de claque[50] ». En fin de compte, même si la réunion de l'enjambement et des traits génériques du *thriller* psychologique ne se fait pas sans friction, la force de ce mélange réside dans sa correspondance esthétique avec l'œuvre plastique qui sous-tend l'album – à sculpture d'hybride, récit hybride.

Deux stratégies esthétiques ont donc été mises au jour dans ce trop bref examen stylistique consacré aux modulations de l'enjambement chez Gainsbourg : la première, l'usage *ludique*, fait appel à l'enjambement pour développer une structure sémantique concentrique, dont l'auditeur peut s'amuser à retracer les entrelacs analogiques. Quant à la seconde, l'usage *conceptuel*, ses effets sont plus subtils étant donné qu'elle dépend de paramètres spécifiques à son contexte d'inscription, en l'occurrence l'album *L'Homme à tête de chou*. Lorsque l'on dégage l'idée motrice de l'œuvre, soit l'amplification hypertextuelle d'une sculpture d'hybride, il devient apparent que le procédé rythmique contribue, en qualité d'artifice esthétique, à alimenter son hybridité baroque. Je ne peux m'empêcher, en terminant, d'évoquer la répartie sulfureuse et les déclarations polémiques du chanteur, qui ont eu tendance à éclipser sa créativité artistique pendant la décennie 1980 : j'espère avoir montré que Gainsbourg avait, à tout le moins dans ses chansons, le sens de l'interruption.

[1] Christian Le Vraux, « Tranches de Gainsbourg », *Sud-Ouest*, 1969, p. 4.

[2] Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 216-217.

[3] J'entends par « chanson enregistrée », d'après une définition de Serge Lacasse qui convient à l'ensemble des œuvres étudiées dans cet article, un « ensemble de performances vocales et instrumentales (paramètres performanciels) exécutant un texte, des lignes mélodiques, des rythmes, des accords, etc. (paramètres abstraits), le tout médiatisé par les techniques d'enregistrement

(paramètres technologiques). » (Serge Lacasse, « Stratégies narratives dans "Stan" d'Eminem. Le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 13)

[4] Sébastien Merlet (dir.) *et al.*, *Le Gainsbook. En studio avec Serge Gainsbourg*, Paris, Seghers, 2019, p. 290.

[5] Serge Gainsbourg, « L'homme à tête de chou [1976] », dans Yves-Ferdinand Bouvier et Serge Vincendet (éds.), *L'intégrale et cætera*, Paris, Bartillat, [2005] (2020), p. 540-541.

[6] Jean-Louis Backès, *Le vers et les formes poétiques dans la poésie française*, Paris, Hachette, 1997, p. 31.

[7] *Ibid.*, p. 92.

[8] T. V. F. Brogan et Alex Preminger, *The New Princeton encyclopedia of poetry and poetics*, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 359-360.

[9] Benoît de Cornulier, « Si le mètre m'était compté. Sur la notion fallacieuse de mesure du vers », dans L. de Saussure, A. Borillo et M. Vuillaume (dir.), *Grammaire, lexique, référence. Regards sur le sens. Mélanges offerts à Georges Kleiber pour ses quarante ans de carrière*, Bern, Peter Lang, p. 375.

[10] *Id.*, *Petit dictionnaire de métrique*, Nantes, Département de Lettres modernes Licorne & Reboudin, 1999, p. 35.

[11] Jean-Daniel Beauvallet, « L'échappée », *Les Inrockuptibles*, n° 1317, 2021, p. 28-31.

[12] Ce terme anglais, généralement abrégé par le sigle « EP », désigne les parutions musicales qui comprennent plus de deux titres, mais qui sont trop courtes pour être qualifiées d'album.

[13] Sébastien Merlet (dir.) *et al.*, *op. cit.*, p. 112.

[14] Serge Gainsbourg, « L'appareil à sous [1963] », dans Yves-Ferdinand Bouvier et Serge Vincendet (éds.), *L'intégrale et cætera*, Paris, Bartillat, [2005] 2020, p. 148-149.

[15] Je pense ici à la référence, dans le vers « Cet opéra de quatre sou – pirs », à *L'Opéra de quat'sous* (1928), la célèbre comédie musicale de Bertolt Brecht et Kurt Weill.

[16] François Rigolot, « Le poétique et l'analogique », dans Tzvetan Todorov et Gérard Genette (dir.), *Sémantique de la poésie*, Paris, Seuil, 1979, p. 172

[17] Sébastien Merlet (dir.) *et al.*, *op. cit.*, p. 231.

[18] Serge Gainsbourg, « Comment te dire adieu [1968] », dans Yves-Ferdinand Bouvier et Serge Vincendet (éd.), *L'intégrale et cætera* Paris, Bartillat, [2005] (2020), p. 362-363.

[19] T. V. F. Brogan et Alex Preminger, *op. cit.*, p. 359-360. Je traduis : « la fermeture du motif métrique en fin de ligne implique un arrêt (pause), aussi infime soit-il, alors que l'incomplétude évidente de la période syntaxique dit "continuez". L'un cisèle l'autre. Ces signaux contradictoires, en augmentant la tension lectorale, accentuent aussi par là même la vigilance, de sorte qu'en fait on est rendu plus conscient du mot en fin de ligne que de ses prédécesseurs : la rime elle-même, en renforçant la complétude, diminuera cet effet, tandis que l'absence de rime [...] l'augmentera – vers la même fin. »

[20] C'était d'ailleurs le cas dans *L'appareil à sous* : l'enjambement y génère des rimes en « sou [su] » qui correspondent au terme « sou » (pour « pièce de monnaie ») et produisent de fait l'isotopie du jeu-loisir.

[21] Serge Gainsbourg, « Comment te dire adieu [1968] », *op. cit.*, p. 362-363.

[22] Le second réseau va au-delà des seules rimes en « ex » : l'enjambement génère ainsi, par dislocation du syntagme « Mais pour moi une ex- / Plication vaudrait mieux », le syntagme « Mais pour moi une ex », qui évoque le statut d'« ex (partenaire) » de l'énonciatrice elle-même.

[23] Loïc Picaud et Gilles Verlant, *L'intégrale Gainsbourg*, Paris, Points, 2011, p. 664.

[24] Jean-Louis Backès, *op. cit.*, p. 31.

[25] Serge Gainsbourg, « Variations sur le même t'aime [1990] », dans Yves-Ferdinand Bouvier et Serge Vincendet (éd.), *L'intégrale et cætera*, Paris, Bartillat, [2005] 2020, p. 923-924.

[26] Le thème des hauts et des bas relationnels, de toute évidence cher à Gainsbourg, est aussi central dans le texte de *L'appareil à sous*.

[27] Lacasse insiste sur l'importance de prendre en considération, dans un contexte d'analyse, la tendance croissante de la chanson enregistrée à tirer profit des « nouvelles possibilités offertes par le média (techniques de prise de son; effets d'écho et de réverbération; enregistrement multipiste; etc.), et ce, à des fins résolument expressives » (Serge Lacasse, *op. cit.*, p. 12).

[28] Loïc Picaud et Gilles Verlant, *op. cit.*, p. 659.

[29] Serge Gainsbourg, « Variations sur le même t'aime [1990] », *op. cit.*, p. 923-924.

[30] Jeremy Allen, *Relax baby be cool. The artistry and audacity of Serge Gainsbourg*, 2021, p. 203. Je traduis : « [sa plus] extraordinaire et audacieuse création lyrique, un album concept avec une intrigue définie et une histoire aussi évocatrice que le plus sombre des contes de fées ».

[31] Ma conception de l'hybridité est à rapprocher de celle, commodément large, de Dominique Budor et de Walter Geerts, qui envisagent l'hybride comme une « combinaison féconde d'éléments différents » (Dominique Budor et Walter Geerts, *Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 12).

[32] Genette définit l'hypertextualité comme « toute relation unissant un texte B ([...] hypertexte) à un texte antérieur A ([...] hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, [1982] 1992, p. 13).

[33] Serge Gainsbourg, « Chez Max coiffeur pour hommes [1976] », dans Yves-Ferdinand Bouvier et Serge Vincendet (éd.), *L'intégrale et cætera*, Paris, Bartillat, p. 542.

[34] *Id.*, « Flash Forward [1976] », *op. cit.*, dans Yves-Ferdinand Bouvier et Serge Vincendet (éd.), *L'intégrale et cætera*, Paris, Bartillat, p. 545-546

[35] *Id.*, « L'homme à tête de chou [1976] », *op. cit.*, p. 540-541.

[36] *Id.*, « Lunatic Asylum [1976] », dans *ibid.*, p. 555.

[37] Pierre Siankowski, « Pourquoi "L'Homme à tête de chou" est le dernier grand disque de Serge Gainsbourg », *Les Inrockuptibles*, n° 1317, 2021 p. 44.

[38] Je parle ici du narrateur, l'homme à tête de chou, et de la sculpture dont il est inspiré.

[39] Jeremy Allen semble partager le même sentiment, affirmant que Gainsbourg a développé « an unlikely kinship with the brassican effigy » (*op. cit.*, p. 203) et qu'avec l'album qu'elle a inspiré, « Serge tried on a character for size » (*op. cit.*, p. 216).

[40] Serge Gainsbourg, *Pensées, provocs et autres volutes*, Gilles Verlant (éd.), Paris, Librairie générale française, 2007, p. 81.

[41] *Id.*, « Flash Forward », *op. cit.*, p. 545-546.

[42] *Id.*, « Chez Max coiffeur pour hommes », *op. cit.*, p. 542.

[43] *Id.*, « Variations sur Marilou », *op. cit.*, p. 550-552.

[44] *Id.*, « Lunatic Asylum », *op. cit.*, p. 555.

[45] Martin Rubin, « The Psychological Crime Thriller. Strangers on a Train (1951) », dans *Thrillers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 203. Je traduis : « [les] motivations psychologiques et les relations affectives de personnages concernés par un crime ».

[46] *Ibid.*, p. 205. Je traduis : « [la] perspective démente d'un meurtrier préoccupé par la culpabilité ».

[47] Symbole d'érotisme et d'un destin tragique, Marilou, assassinée par le narrateur devenu fou de jalousie, présente un rôle thématique fort semblable à celui de la femme fatale telle que la conçoit David Crewe : « While she might lead the male protagonist to ruin, she follows him to her doom—death or imprisonment, generally—shortly thereafter. » (David Crewe, « Cherchez La Femme. The Evolution of the Femme Fatale », *Screen Education*, n° 80, 2016, p. 18).

[48] Martin Rubin, *op. cit.*, p. 204.

[49] Serge Gainsbourg, « *L'Homme à tête de chou*. Argumentaire publicitaire de l'album », dans Laurent Balandras (dir.), *Les manuscrits de Serge Gainsbourg. Brouillons, dessins et inédits*, Paris, Textuel, 2011 (1976), p. 256-257.

[50] *Id.*, « Flash Forward », *op. cit.*, p. 545-546.

DANS CE NUMÉRO

- > PRÉSENTATION (/NUMERO3)
- > AVANT-PROPOS (/NUMERO3/AVANT-PROPOS)
- > LES MODULATIONS DE L'ENJAMBEMENT CHEZ SERGE GAINSBURG (/NUMERO3/LAROUCHE)
- > HISTOIRE ÉDITORIALE ET STYLISTIQUE D'UN ALLIAGE DE PONCTÈMES DANS BOUVARD ET PÉCUCHE DE GUSTAVE FLAUBERT (/NUMERO3/MAILHOT)
- > LE FRAGMENT OU L'INTERRUPTION VOLONTAIRE D'ÉCRITURE. LE CAS DE BLEUETS (2009), DE MAGGIE NELSON (/NUMERO3/LANDRYORVOINE)
- > LA PAUSE COMME CONDITION DE CRÉATION DANS LES DEUXIÈMES DE ZVIANE (/NUMERO3/MAILLE)
- > INCURSION LITTÉRAIRE DANS LE FLUX (/NUMERO3/LESCOUET)

ALEXANDRE LAROUCHE

Alexandre Larouche est étudiant à la maîtrise en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal. Ses travaux de recherche ont pour objet la posture d'artiste, la chanson, l'histoire culturelle et la narratologie. Il termine un mémoire portant sur l'esthétique hybride de *L'Homme à tête de chou* de Serge Gainsbourg sous la direction du professeur Robert Dion.

POUR CITER CET ARTICLE

Larouche, Alexandre. « Le sens de l'interruption : les modulations de l'enjambement chez Serge Gainsbourg », *Verbatim*, n° 3 (2023), [en ligne]. <<http://www.revueverbatim.ca/numero3/larouche>>



« VERBATIM

(/)

« ; — » :

histoire éditoriale et stylistique d'un alliage de ponctèmes dans *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert

Discrètement, depuis les trente dernières années, les études sur la ponctuation se sont multipliées et ont su agrémenter les différentes trajectoires de la critique littéraire contemporaine. Les travaux de vulgarisation d'Anne Herschberg-Pierrot en stylistique et de Nina Catach en linguistique[1] ont permis de populariser une nouvelle stylistique de la ponctuation par-delà le modèle auteuriste ou structuraliste du texte. Depuis, d'excellents travaux ont été publiés par Jacques Dürrenmatt et Isabelle Serça[2] qui insistent sur le caractère historique et la valeur énonciative des signes de ponctuation. Non plus une stylistique du texte achevé comme on en trouve un exemple dans l'étude de Léo Spitzer consacrée aux parenthèses proustiennes[3], la nouvelle stylistique de la ponctuation se fait aujourd'hui à partir d'états de texte, prenant ainsi en compte le rôle décisif de l'édition dans l'établissement d'un texte et de sa ponctuation. Sans délaisser pour autant ses racines linguistiques, cette nouvelle approche donne lieu à des questions de génétique textuelle et d'histoire

éditoriale qui nous permettent d'approfondir notre compréhension de la genèse des textes littéraires et d'en finir avec les notions d'intentionnalité de l'auteur ou de « système » du texte. Cet article se propose d'analyser un alliage particulier de ponctèmes, soit le point-virgule suivi d'un tiret, dans *Bouvard et Pécuchet* (1881) de Gustave Flaubert. Pour ce faire, nous amorcerons cet article par une courte présentation de l'histoire éditoriale du dernier roman inachevé de Flaubert avant de proposer une interprétation stylistique des différents usages que fait Flaubert de ces signes de ponctuation.

Institutionnalisé par le système scolaire, l'œuvre de Flaubert est aujourd'hui considérée comme un modèle du bien écrire, pour ne pas dire du bon usage de la langue française. Certes, la critique admet un nombre limité d'innovations stylistiques qui permettent à l'auteur de *Madame Bovary* d'échapper au sort de l'écrivain à dictée, mais, reprises à outrance par le roman moderne, ces innovations ne nous frappent plus comme des écarts. Déjà en 1920, lors de la fameuse querelle grammaticale sur les fautes de langue dans les romans de Flaubert, des écrivains comme Marcel Proust identifient et défendent avec brio différents stylèmes flaubertiens tout en leur assignant une certaine fadeur. Comme l'écrit André Suarès lors de cette même querelle : « On admire presque toujours Flaubert : mais souvent il nous lasse et nous pèse[4]. »

Cela dit, le roman flaubertien n'est pas sans ses bizarreries et l'une d'entre elles nous semble être la ponctuation non normée des romans. Cette étude s'intéressera à l'un des particularismes de la ponctuation flaubertienne, soit l'usage du point-virgule suivi d'un tiret en fin de phrase. Nous nous pencherons particulièrement sur *Bouvard et Pécuchet*, dernier roman posthume et inachevé de Flaubert, où cet alliage de signes de ponctuation explose en fréquence (218 occurrences dans l'édition de Claudine Gothot-Mersch du roman comparativement à seulement 19 dans *Madame Bovary*). Cet écart dans la ponctuation est passé inaperçu pendant plus d'un demi-siècle. Même d'éminents critiques, tel Albert Thibaudet qui dans son *Gustave Flaubert* (1935) analyse si justement l'usage de la virgule chez le romancier, n'ont pas jugé bon de le commenter. Nous tenterons d'élucider en un premier temps les raisons d'un tel silence critique avant de nous pencher sur la valeur stylistique de ces signes de ponctuation.

Histoire éditoriale de la ponctuation flaubertienne

Plus que n'importe quel autre roman de Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* est un texte qui varie selon ses éditeurs. Paru dans la *Nouvelle Revue* à la fin de l'année 1880, quelques mois après la mort de l'auteur, *Bouvard et Pécuchet* a été publié en volume pour la première fois chez Lemerre en 1881. L'édition originale du roman s'arrête abruptement au milieu du neuvième chapitre, où les commis s'apprêtent à abandonner leurs lectures pour discourir dans l'auberge du village et exposer aux notables du lieu l'ensemble des savoirs qu'ils ont acquis au fil du récit. Plutôt que de clore le roman sur cette fin abrupte, l'éditeur a décidé d'insérer quelques pages à la suite de la notice de

l'interruption du manuscrit qui présentent un extrait du plan prévu pour la fin du roman, aujourd'hui partiellement considérées comme une supercherie de Caroline Commanville, la nièce de Flaubert et exécutrice de son testament.

Lors des nombreuses rééditions du texte, les éditeurs se penchent surtout sur la partie inachevée du roman posthume et notamment sur le mythique second volume de *Bouvard et Pécuchet*. Ce second volume ne serait pas, selon les manuscrits de l'auteur, un texte continu, contrairement aux neuf premiers chapitres du roman. Il s'agirait plutôt d'un long bêtisier dont le vestige le plus connu est *Le dictionnaire des idées reçues*. Flaubert comptait faire passer ce second volume pour la copie des deux personnages qui, déçus de leurs nombreux échecs, se seraient mis à recopier les bêtises qu'ils ont pu lire dans les livres cités tout au long du roman. Chaque réédition du texte offre ses variations sur ce second volume et se dote d'un paratexte de plus en plus vaste pour expliquer le projet de l'auteur. Les neuf premiers chapitres dits achevés, quant à eux, ne changeront guère d'une édition à l'autre. Même l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade de 1936, dirigée par deux grands flaubertiens en Albert Thibaudet et René Dumesnil, ne conteste aucunement le texte de l'édition Lemerre. Ils écrivent laconiquement en fin de volume :

Cette œuvre interrompue par la mort et mise en lumière par la nièce de l'écrivain [...] ne comporte naturellement pas de variantes. Nous n'avons pas cru, d'autre part, qu'il fût nécessaire d'y mettre des notes. Le texte de Flaubert ne demande aucune autre explication que celles de quelques termes scientifiques et techniques, pour lesquels nous n'aurions pu que répéter les dictionnaires[5].

Dans l'ensemble, les éditeurs ne font que reprendre le texte établi par l'édition Lemerre de 1881. Il faut attendre jusqu'en 1964 pour que le texte du roman posthume de Flaubert soit revu intégralement par le chercheur italien Alberto Cento, qui met en lumière plusieurs divergences entre les manuscrits de l'auteur et le texte publié à sa mort. L'une des divergences que l'édition Nizet de 1964 corrige, sans toutefois la commenter, se trouve dans la ponctuation.

Jusqu'à l'édition d'Alberto Cento, les différentes occurrences du point-virgule suivi d'un tiret étaient remplacées par des points, par des virgules ou simplement par des tirets. Cette rectification massive de toute ponctuation non normée par les éditeurs éclaire pourquoi la ponctuation flaubertienne est si peu commentée par les premières générations de lecteurs de Flaubert. Notons que cette simplification des signes de ponctuation par l'éditeur n'est pas non plus très étonnante. Comme l'explique Nina Catach, au cours du XIX^e siècle et au début du XX^e, la ponctuation, sauf pour de rares exceptions, relève de l'éditeur qui se fie dans son établissement du texte à un idéal de clarté promu par les manuels de typographie[6]. Même dans le cas d'une édition critique plus prestigieuse, comme celle de la Pléiade, la question de la ponctuation n'est pas soulevée.

L'édition d'Alberto Cento est donc un événement dans l'histoire éditoriale de *Bouvard et Pécuchet*. Depuis sa parution, les éditeurs optent pour une ponctuation plus fidèle à celle des manuscrits. Cela ne veut pas dire toutefois que les nouvelles éditions de *Bouvard et Pécuchet* aient une ponctuation complètement fixe. Concernant le point-virgule suivi d'un tiret, le simple excès de cet alliage de ponctèmes dans les manuscrits a laissé les éditeurs contemporains dubitatifs. Doit-on rester fidèle à cette ponctuation d'auteur ou bien l'adapter discrètement afin d'assurer la cohérence et la cohésion du texte ? Il est pertinent de consulter les éditions plus récentes de *Bouvard et Pécuchet*, publiées par trois spécialistes de Flaubert, avant de trancher sur la question.

Dans l'édition Folio de 1979, Claudine Gothot-Mersch opte pour une position ultra-sourcière. L'éditrice est bien consciente des irrégularités de la ponctuation de Flaubert, mais pose qu'outre pour les cas où celle-ci mine la cohérence textuelle, il vaut mieux rester fidèle aux manuscrits de l'auteur. Elle écrit :

La ponctuation de Flaubert n'a rien de classique. Ses deux caractéristiques principales nous paraissent être, d'abord, qu'elle fait un usage anormalement fréquent du tiret, ensuite et surtout qu'elle est essentiellement rythmique. [...] Nous avons respecté dans toute la mesure du possible cette disposition qui met l'accent sur l'aspect plastique du texte, sur la modulation[7].

Suivant à la lettre les manuscrits de l'auteur, l'édition Gothot-Mersch établit un texte dans lequel le tiret est omniprésent. Quant au point-virgule, il perd une bonne partie de son autonomie puisqu'environ 35 % de ceux-ci sont suivis par un tiret dans cette version du texte.

Stéphanie Dord-Crouslé soutient quant à elle, dans son édition parue en 2008 chez GF, une position plus cibliste que Claudine Gothot-Mersch. À son tour, la critique considère que la ponctuation flaubertienne est particulière et qu'elle suit un usage plus rythmique que syntaxique. Elle écrit : « la ponctuation de Flaubert est singulière. Tout en veillant à respecter les particularismes qui ont une influence sur la diction et le rythme des phrases, on a corrigé et homogénéisé les traits qui pouvaient gêner le lecteur non spécialiste[8]. » Ainsi, Stéphanie Dord-Crouslé favorise une lisibilité aux dépens d'une fidélité absolue envers les manuscrits de l'auteur. Textuellement, cela s'exprime par une diminution du nombre de tirets.

Les commentaires les plus poussés sur la question de la ponctuation dans *Bouvard* sont ceux d'Anne Herschberg-Pierrot, coéditrice de la nouvelle édition de la Bibliothèque de la Pléiade parue en 2021. Pour la coéditrice, la ponctuation de *Bouvard et Pécuchet* est de nature suspensive, c'est-à-dire qu'elle serait « en attente d'une décision pour l'édition[9] ». Encore plus que le point-virgule suivi d'un tiret, le point suivi d'une minuscule serait pour la critique le signe le plus ostentatoire de l'inachèvement de la ponctuation de *Bouvard*. Anne Herschberg-Pierrot soutient aussi que, dans

l'absence d'un manuscrit de copiste, il ne saurait y avoir une édition décisive du roman. Contrairement à Stéphanie Dord-Crouslé qui invite à homogénéiser la ponctuation du roman ou à Claudine Gothot-Mersch qui appelle à une fidélité face au manuscrit, Anne Herschberg-Pierrot soutient que « dans tous les cas, il ne peut s'agir de l'application d'une règle uniforme, mais d'une interprétation contextuelle en discours des signes rythmiques de la prose[10]. » L'éditeur doit donc se faire exégète de l'œuvre. Il doit rendre raison de la ponctuation personnelle à l'auteur qui renvoie le plus souvent à sa diction et non à des contraintes syntaxiques, et d'autre part tenter de transmettre cette diction, c'est-à-dire le rythme du texte[11], à un public non spécialiste que de trop nombreux écarts dans la ponctuation pourraient gêner. Renchérissant sur l'important travail d'Anne Herschberg-Pierrot, nous tenterons de dégager la signification du point-virgule suivi d'un tiret en fin de phrase afin de voir ce que ces signes de ponctuation nous disent du phrasé de Flaubert.

Valeur grammaticale et valeur rythmique du « ; – »

Avant d'analyser certains exemples de nos ponctèmes dans *Bouvard*, il faut se pencher sur le sens respectif du point-virgule et du tiret chez Flaubert. Selon la *Grammaire méthodique du français* (GMF), le point-virgule est un signe démarcatif qui « marque une pause intermédiaire entre le point et la virgule[12] ». Le point-virgule peut avoir un usage intraphrastique (lorsqu'il sert à remplacer une virgule dans une énumération) ou interphrastique[13] (lorsqu'il sépare deux propositions indépendantes, particulièrement dans les périodes classiques[14]). Ces deux usages sont attestés chez Flaubert comme dans la plupart des romans du XIX^e siècle.

Il nous semble, pour faire simple, que l'on peut distinguer deux usages dominants du point-virgule dans les romans de Flaubert : un usage narratif visant à « relier des propositions en asyndète, qui forment les unités d'un récit de style coupé[15] » et un usage descriptif servant à isoler et mettre en valeur un détail. Plus encore que dans *Bouvard et Pécuchet*, ces deux usages du point-virgule traversent *L'Éducation sentimentale* :

Hussonnet manqua le rendez-vous ; il en manqua trois autres. Un samedi vers quatre heures, il apparut. Mais, profitant de la voiture, il s'arrêta d'abord au Théâtre-Français pour avoir un coupon de loge ; il se fit descendre chez un tailleur, chez une couturière ; il écrivait des billets chez les concierges. Enfin ils arrivèrent Boulevard Montmartre[16].

Cinq ou six personnes, debout, emplissaient l'appartement étroit, qu'éclairait une seule fenêtre donnant sur la cour ; un canapé en damas de laine brune occupait au fond l'intérieur d'une alcôve, entre deux portières d'étoffe semblable. Sur la cheminée couverte de paperasses, il y avait une Vénus en bronze ; deux candélabres, garnis de bougies roses, la flanquaient parallèlement[17].

Le premier exemple relève de l'usage narratif interphrastique du point-virgule. L'extrait en question est prototypique de l'asyndète qui participe chez Flaubert à une esthétique de la déliaison. Le point-virgule renchérit sur l'absence relative de connecteur logique pour donner un aspect délié, voire illogique, au texte. Grâce au point-virgule, Flaubert fait de sa phrase un récit en y insérant une série de micro-unités dans un rythme binaire ou ternaire. En plus de la rapidité qu'exprime ici l'asyndète, cette organisation phrastique permet au texte de faire écho formellement à l'incapacité du héros de faire sens des événements du récit ou, plus généralement, de l'Histoire.

Dans le second exemple, on retrouve un usage descriptif du point-virgule comme le dénote le passage du passé simple à l'imparfait. Le point-virgule sert ici à saccader l'extrait, ralentissant la lecture là où il l'accélérait quelques lignes plus tôt. Flaubert aurait pu opter pour une simple énumération dans sa description de l'appartement d'Arnoux, mais il utilise plutôt le point-virgule pour séparer les divers éléments de sa description afin de faire le récit du regard des deux amis entrant dans ce nouveau lieu. Si l'énumération, degré zéro du descriptif, dit l'indifférence des parties au profit du tout, l'ordonnancement que crée Flaubert grâce à son usage du point-virgule permet d'insister sur certains détails : ici, l'érotisme désordonné que projette Frédéric sur le mobilier de Mme Arnoux.

Le tiret quant à lui marque également une pause prosodique, mais plutôt qu'un signe démarcatif, la *GMF* considère le tiret comme un signe à valeur énonciative. Initialement réservé à l'usage du dialogue où il sert à marquer le changement d'interlocuteurs, le tiret trouve un nouvel usage au XIX^e siècle en se substituant à la parenthèse afin d'introduire une réflexion incidente ou un commentaire. Comme le note la *GMF*, « contrairement aux parenthèses, obligatoirement doublées, le tiret n'est pas répété si la fin du groupe qu'il isole coïncide avec la fin de la phrase[18]. » C'est cet usage du tiret en fin de phrase qui est le plus courant dans les romans de Flaubert et que l'on retrouve dans cet autre extrait de *L'Éducation sentimentale* : « Il répondait par des sourires amers ; car, au lieu d'exprimer le véritable motif de son chagrin, il en feignait un autre, sublime, faisait un peu l'Antony, le maudit, — langage, du reste, qui ne dénaturait pas complètement sa pensée[19]. »

Le tiret n'a pas ici le rôle de « virgule renforcée[20] » que lui assigne la *GMF* dans cet usage en fin de phrase. Plutôt, le tiret marque un détachement énonciatif dont l'intérêt vient du fait que le lecteur ne sait pas au premier abord à qui assigner le commentaire. Il est difficile dans l'extrait de trancher entre un commentaire du narrateur et une réflexion de Frédéric, bien que le penchant du personnage pour les jérémiades romantiques et la locution adverbiale « du reste », qui se lit comme un embrayeur de digression accompagnant souvent les pensées de Frédéric dans le roman, font pencher la balance en sa faveur. Le tiret sert ainsi de marqueur du style indirect libre, dont Flaubert a popularisé l'usage.

Remarquons que dans ce dernier exemple le tiret est précédé d'une virgule. Comme l'indique le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, cet usage n'est pas rare à l'époque : « on a, depuis trente à quarante ans, étendu l'emploi du tiret, et on en a fait un véritable abus. [...] On est venu à mettre le tiret là où la virgule suffisait, tout en laissant subsister la virgule[21]. » Lorsque le tiret se dote d'une valeur énonciative, toutefois, il ne vient en rien doubler la virgule. Cette dernière permet quant à elle de prolonger la pause prosodique et octroie au tiret une fonction rythmique qui revient « à renforcer l'attaque[22] » consonantique de l'apodose. L'alliage de ponctèmes permet donc d'insérer un contretemps dans la phrase où deux syllabes qui se suivent sont accentuées. La virgule indique ainsi la pause prosodique tandis que le tiret annonce la relance qui amorce la chute de la phrase, si précieuse pour l'auteur[23].

Qu'en est-il du point-virgule suivi d'un tiret ? Serait-il équivalent à la collocation virgule tiret ? Un exemple particulièrement intéressant, cette fois-ci tiré d'*Un cœur simple*, suggère que l'usage est bien différent. Dans la phrase suivante, Flaubert réunit une virgule tiret et un point-virgule tiret : « Cette faiblesse agaçait Mme Aubain, qui d'ailleurs n'aimait pas les familiarités du neveu, — car il tutoyait son fils ; — et, comme Virginie toussait et que la saison n'était plus bonne, elle revint à Pont-L'Évêque[24]. » Sabine Pétilion et André Petitjean, dans leur article consacré aux tirets dans *Un cœur simple*, considèrent cette configuration phrastique comme « étant à deux tirets finaux[25] ». Les deux tirets n'ont pas le rôle de parenthèse, mais bien le rôle de tiret de fin de phrase. Cependant, si le premier tiret semble bien indiquer une rupture énonciative, le second tiret précédé d'un point-virgule et suivi d'un « et de relance » introduit quant à lui « une forme de discours narrativisé[26] », d'après les deux critiques. La virgule tiret et le point-virgule tiret ne semblent donc pas tout à fait disposer du même rôle sémantique.

En effet, le second tiret perd sa valeur énonciative dans cet exemple pour ne garder que son rôle prosodique de relance. Le point-virgule tiret se rapproche plus du rôle de séparateur qu'avait déjà identifié le Larousse[27] que d'un marqueur du style indirect libre. Toutefois, cette perte de la plus-value énonciative du tiret semble moins due au point-virgule qui le précède qu'au connecteur « et » qui suit l'alliage de ponctèmes. La conjonction de coordination ne joue pas ici son rôle traditionnel de joncteur, elle prend d'avantage les apparences d'un « et de mouvement » ou « et de relance ». Comme Proust l'écrit, le « et » de Flaubert agit comme une mesure rythmique : « C'est comme l'indication qu'une autre partie du tableau commence, que la vague refluyente, de nouveau, va se reformer [...] En un mot, chez Flaubert, "et" commence toujours une phrase secondaire et ne termine presque jamais une énumération[28]. »

Suivi du « et de relance », le point-virgule tiret perd ses fonctions syntaxiques pour plutôt répondre à des impératifs rythmiques. Dans le dernier exemple, il s'agit du rythme ternaire et plus spécifiquement du « rythme anapestique (phrase courte, phrase courte, phrase longue)[29] » qui rend les phrases de Flaubert si reconnaissables. Le « ; — et » s'insère par ailleurs plus largement dans ce

que Charles Bruneau a baptisé « phrase à queue » en référence à la phrase de Zola où « les derniers éléments, mal rattachés à ce qui précède, donnent l'impression d'être ajoutés après coup, ornement inutile[30]. » Cet effet de clause proche de l'hyperbate nous intéressera pour le reste de cet article puisqu'il est omniprésent dans *Bouvard et Pécuchet*. En effet, si 35 % des points-virgules sont suivis d'un tiret dans *Bouvard*, 90 % de ces mêmes points-virgules tirets, toujours selon l'édition Gothot-Mersch, sont suivis du connecteur « et ».

Le « ; – » dans *Bouvard et Pécuchet*

Sans être exhaustif, il nous reste à voir quelques exemples du point-virgule tiret dans *Bouvard et Pécuchet* afin de mieux comprendre ce dont cette ponctuation rythmique fut le signe pour l'auteur. Commençons par trois exemples de nos ponctèmes qui ne sont pas suivis du « et de relance » :

Pécuchet prit le pas gymnastique ; et il disait à Bouvard courant du même train à son côté : – Une, deux ; une, deux ; – en mesure ! comme les chasseurs de Vincennes[31].

Alors Bouvard et Pécuchet se plongèrent dans l'archéologie celtique. D'après cette science, les anciens Gaulois, nos aïeux, adoraient Kirk et Kron, Taranis, Ésus, Nétalemnia, le Ciel et la Terre, le Vent, les Eaux, – et, par-dessus tout, le grand Teutatès, qui est le Saturne des Païens. – Car Saturne, quand il régnait en Phénicie épousa une nymphe nommée Anobret, dont il eut un enfant appelé Jeüd – et Anobret a les traits de Sara, Jeüd fut sacrifié (ou près de l'être) comme Isaac ; – donc, Saturne est Abraham, d'où il faut conclure que la religion des Gaulois avait les mêmes principes que celle des Juifs. (Folio 86 et 87)

L'application trop exacte du Vrai nuit à la Beauté, et la préoccupation de la Beauté empêche le Vrai. Cependant, sans idéal pas de Vrai ; – c'est pourquoi les types sont d'une réalité plus continue que les portraits. L'Art, d'ailleurs, ne traite que la vraisemblance – mais la vraisemblance dépend de qui l'observe, est une chose relative, passagère.

Ils se perdaient ainsi dans les raisonnements. Bouvard, de moins en moins, croyait à l'esthétique. (Folio 115)

Dans le premier exemple, l'alliage de signes de ponctuation ne constitue pas un écart. Le point-virgule sert à segmenter la phrase, tandis que le tiret indique la prise de parole de Pécuchet qui se fait par discours direct, malgré l'absence de saut à la ligne. Les deux exemples suivants sont plus intéressants en ce qu'ils permettent de rapprocher le point-virgule tiret de nos commentaires sur la virgule suivie d'un tiret. On peut considérer ces passages comme une forme de discours direct libre,

à l'instar de Philippe Dufour, qui parle de phénomènes de « dialogues d'arrière-plan[32] » pour qualifier de tels passages du roman. Ce type de séquence, où le narrateur résume les lectures des deux commis en insérant à partir de tirets les commentaires insipides des personnages concernés, est fréquente dans *Bouvard et Pécuchet*. Le point-virgule ne sert dans le cas échéant qu'à segmenter la phrase en insérant une pause rythmique à la manière de la virgule tiret. La seule différence entre la virgule suivie d'un tiret et le point-virgule suivi d'un tiret serait la longueur de la pause prosodique. Ainsi, sans « et de relance », le point-virgule tiret garde sa fonction énonciative tout en servant un impératif rythmique.

Le point-virgule tiret, lorsqu'il est suivi du connecteur « et », perd la valeur énonciative du tiret pour devenir une ponctuation purement rythmique. L'alliage « ; – et » sert systématiquement à marquer une pause et à annoncer la chute de la phrase. Pour certains, cette disposition de la phrase flaubertienne vers sa chute peut être lassante. Pensons à la critique viscérale de Julien Gracq dans *En lisant en écrivant* :

Comme elle est morne dans sa monotonie, la chute de phrase de Flaubert ! Quelquefois, il est vrai, il part d'un mouvement assez vif, mais c'est comme un ruisseau allègre qui court inmanquablement se jeter dans une mare. [...] Toute son écriture est une lutte plus d'une fois malheureuse pour faire vivre et relancer la page ou le paragraphe par-delà cette fatalité de retournement[33].

Il est possible de se demander si Julien Gracq pense à ce « ; – et » lorsqu'il reproche à Flaubert « sa syntaxe pesamment retombante [...], qui plombe sa phrase et l'empêche de s'ailler jamais[34]. » S'il est vrai que la forme des chutes flaubertiennes peut se montrer redondante, l'usage que fait Flaubert du « ; – et » se montre étonnamment polyvalent. Nous verrons, pour conclure cet article, trois différents motifs qui permettent à Flaubert d'actualiser cette forme-sens dans *Bouvard et Pécuchet*.

Si, comme nous l'avons vu, le tiret peut se doter d'une valeur énonciative, le point-virgule suivi d'un tiret permet à Flaubert de représenter non pas la voix de ses personnages, mais leurs regards. Voici trois exemples de cet usage :

Tout à coup un ivrogne traversa en zigzag le trottoir ; – et à propos des ouvriers, ils entamèrent une conversation politique. (Folio 2)

Mais le timbre de la poste, le nom de l'étude en caractères d'imprimerie, la signature du notaire, tout prouvait l'authenticité de la nouvelle ; – et ils se regardèrent avec un tremblement du coin de la bouche et une larme qui roulait dans leurs yeux fixes. (Folio 9)

Ils arrivèrent en haut, près de la Butte ; – et, d'un seul coup d'œil, le désastre leur apparut. (Folio 29)

Le deuxième et le troisième exemple disent ce que l'analepse exprime en sourdine. Avec recul, le lecteur comble la pause au sein de la phrase du regard des personnages. C'est un usage du point-virgule tiret qui n'est pas unique à *Bouvard et Pécuchet* et qu'on retrouve par exemple dans cette phrase de *L'Éducation sentimentale* : « Des ombres circulaient par-derrière, une surtout ; c'était la sienne ; – et il se dérangeait de très loin pour regarder ces fenêtres et contempler cette ombre^[35]. » Le premier exemple cependant est plus intéressant en ce qu'il exprime en sourdine – mais comment efficacement ! – le regard méprisant des commis.

Dans le premier exemple, l'acmé de la phrase se situe dans le silence du point-virgule tiret qui annonce sa chute. Ici encore, les signes de ponctuation renvoient au regard des personnages. Nous pouvons même considérer le tiret comme la représentation graphique du regard venant s'opposer au morphème « zigzag », ce qui est regardé. Plutôt que d'exprimer ce regard par le verbe ou un complément dans la chute de phrase, Flaubert le sous-entend dans l'apodose en y associant un mépris de classe. La conjonction « et » n'a plus comme seul rôle la relance rythmique, elle garde sa fonction syntaxique de joncteur dans l'association qu'elle connote entre l'ouvrier et l'ivrogne. L'ellipse du point-virgule tiret permet donc à Flaubert d'exprimer le malthusianisme de son temps sans le nommer. La ponctuation fait figure de litote pour exprimer un mépris de classe qui hante le discours social et qui parsème, par exemple, le roman zolien contemporain de *Bouvard et Pécuchet*. Ainsi, sans avoir recours au style indirect libre, Flaubert arrive à exprimer une ironie dans son usage de ponctèmes, dont l'écart invite le lecteur à lire entre les lignes.

Dans d'autres cas, le regard qu'incarne le point-virgule tiret n'est pas celui d'un personnage en particulier, mais se lit plutôt comme une invitation à la contemplation dans les rares « paysages parenthèses » du roman. Dans ces passages, la phrase entretient un rapport homologique au récit qui décide de prendre une pause contemplative avant de reprendre l'action. Citons-en deux exemples :

Il y avait entre ces clartés, de grands espaces vides ; – et le firmament semblait une mer d'azur, avec des archipels et des îlots. (Folio 61)

Les pâles rayons d'un soleil d'octobre s'allongeaient derrière les bois ; un vent humide soufflait ; – et en marchant sur les feuilles mortes, ils respiraient comme délivrés. (Folio 134)

Dans ces petites pauses, le point-virgule tiret au centre de la phrase invite le lecteur à communier avec les personnages dans la contemplation d'un ciel étoilé ou d'un après-midi d'octobre. Ce sont ces petites parenthèses qui permettent de créer un lien affectif entre le lecteur et les deux commis

certes caricaturaux, mais non moins sensibles. Si ces paysages parenthèses sont le fruit « d'une conscience sensible, anonyme, "engorgé par son objet", comme dit Merleau-Ponty[36] », Philippe Dufour note que ce « regard qui parcourt l'histoire n'est pas le regard d'un personnage de cette histoire, suivant l'habituelle formule du réalisme subjectif cher à Flaubert. C'est un regard étranger, sans origine définie[37]. » La pause qu'incarne le « ; – et » ne se lit plus uniquement comme le signe graphique de la vision des personnages, mais bien comme l'incarnation d'un regard autre qui rallie la perspective du narrateur, des personnages et du lecteur.

On peut d'ailleurs rapprocher ces chutes de phrase contemplatives des commentaires de Gisèle Séginger sur la conjonction « et » dans *Salammbô* :

Le fameux *et* de Flaubert – souvent mis en valeur dans *Salammbô* par un point virgule [*sic*] qui le précède – isole et délie plus qu'il n'articule. Toute la puissance de la perception du sensible semble tout à coup se condenser dans le détail [...] changeant brusquement d'échelle, la vision s'abîme parfois d'un coup dans l'infiniment petit, dans le grain du sensible[38].

Pour Gisèle Séginger, la chute de phrase flaubertienne, lorsqu'elle s'aile vers la nuit étoilée ou lorsqu'elle se cloue sur une petite sensation, révèle le spinozisme de l'auteur et permet un petit moment de félicité dans le roman flaubertien si souvent miné par l'échec et la désillusion de ses personnages.

Le point-virgule tiret peut donc servir d'ellipse afin d'exprimer silencieusement le regard des personnages ou d'inviter le regard contemplatif du lecteur, mais dans *Bouvard et Pécuchet*, roman qui a la prétention d'être humoristique, la chute de phrase s'insère également dans un rythme comique. Dans le cas échéant, le point-virgule tiret crée une tension qui permet un effet de décharge dans la chute de la phrase, comme le soulignent les trois exemples suivants :

Un chien entra, moitié dogue moitié braque, le poil jaune, galeux, la langue pendante.

Que faire ? pas de sonnettes ! & leur domestique était sourde. Ils grelottaient mais n'osaient bouger, dans la peur d'être mordus. Pécuchet crut habile de lancer des menaces, en roulant des yeux. Alors le chien aboya ; – et il sautait autour de la balance, où Pécuchet se cramponnant aux cordes, et pliant les genoux, tâchait de s'élever le plus haut possible. (Folio 53)

Ensuite, ils recherchèrent des fossés. Quand ils en avaient trouvé un à leur convenance, ils appuyèrent au milieu une longue perche, s'élançaient du pied gauche, atteignaient l'autre bord, puis recommençaient. La campagne étant plate,

on les apercevait au loin ; – et les villageois se demandaient quelles étaient ces deux choses extraordinaires, bondissant à l'horizon. (Folio 149)

Les pommiers étaient en fleurs, et l'herbe dans la cour fumait sous le soleil levant. Au bord de la mare, à demi couverte d'un drap, une vache beuglait, grelottante des seaux d'eau qu'on lui jetait sur le corps ; – et démesurément gonflée, elle ressemblait à un hippopotame. (Folio 156)

Ces trois exemples consistent en trois micro-tableaux ou le dernier élément, séparé de l'ensemble par le point-virgule tiret, vient ridiculiser le texte en amont.

Le premier exemple tourne en farce les exercices de gymnastique des deux retraités : en attaquant, le chien force Pécuchet à faire des tractions afin de s'enfuir de l'animal. La chute de phrase subvertit la prétention épistémique des personnages qui feront plus d'exercice en se faisant poursuivre par un chien qu'en creusant leurs manuels de gymnastique. D'ailleurs, le « ; – et » ne sert pas uniquement à ridiculiser le texte en amont, il indexe aussi le texte en aval qui après ce gag devient de plus en plus loufoque au point de tourner en une véritable caleçonade quelques lignes plus loin. On retrouve cette même « modulation » du texte en aval dans le troisième exemple. La chute de phrase, en révélant l'échec des commis dans leurs exercices de magnétisme, met à mal encore une fois leur quête du savoir et pousse quelques lignes plus loin les deux personnages à opérer conjointement un lavement sur la pauvre vache qu'ils ont malencontreusement empoisonnée.

Pour ce qui est du deuxième exemple, la chute de phrase se double du saut à la ligne en fin de paragraphe. Elle clôt un tableau, mais n'aura pas d'incidence sur le récit. Toutefois, il est intéressant de noter que la clausule comique se prête à nouveau à un jeu sur la focalisation. Cette fois-ci, Flaubert nous donne accès à la perspective des notables de Chavignolles sur les deux commis par l'intermédiaire d'un gros plan. Ce changement de perspective donne au lecteur un regard extérieur sur le ridicule des personnages. La ponctuation a dans chacun des exemples une fonction de pause et de relâchement qui rappelle un peu le mécanisme du *punchline* des humoristes contemporains. Elle révèle donc une diction qui, en se répétant, permet de reconnaître la voix de l'auteur dans son texte en plus d'accentuer l'effet comique.

Ainsi, le « ; – et » nous semble constituer un stylème rythmique dont l'effet varie entre un usage poétique et un usage comique. Si dans cette collocation de signes le tiret n'indexe plus une digression du narrateur ou l'introduction de discours indirect libre d'un personnage, la collocation de ponctèmes se dote d'une valeur énonciative au sens large, en ce qu'elle agit comme marqueur de « subjectivation auctoriale », pour reprendre l'expression d'Alain Vaillant[39]. Par cet écart répété à outrance – 218 occurrences dans un roman de 350 pages –, Flaubert impose sa voix au-dessus de

son texte. Il nous semble que, du fait de son omniprésence, le « ; – et » acquière au fil du récit une valeur ironique en ce que la phrase continuellement tournée vers sa clôture fait écho formellement au désir des personnages de continuellement vouloir conclure.

Pour mieux comprendre cet alliage de ponctèmes, il resterait à voir de manière plus approfondie comment la ponctuation s'établit dans les différents états de texte des romans de Flaubert. Il faudrait en ce sens opérer une étude génétique des brouillons et approfondir nos commentaires sur l'histoire éditoriale en étudiant les rapports que l'auteur entretenait avec ses éditeurs et ses copistes sur les questions de ponctuation. Mais il nous semble que toute étude de la ponctuation, aussi systématique qu'elle puisse être, ne saurait trouver une série de règles légiférant les usages de tous les signes de ponctuation chez Flaubert. Nous nous alignons avec le judicieux avertissement d'Anne Herschberg-Pierrot, précédemment cité : « dans tous les cas, il ne peut s'agir de l'application d'une règle uniforme, mais d'une interprétation contextuelle en discours des signes rythmiques de la prose. » L'analyse du point-virgule suivi d'un tiret, comme celle de tout autre signe de ponctuation, doit donc certainement prendre en compte plusieurs facteurs extérieurs – histoire éditoriale, génétique textuelle, stylistique du moment 1880 –, mais l'outil d'analyse le plus pertinent demeure une lecture attentive du texte, une lecture qui prend en compte le va-et-vient incessant de la forme au fond et qui oppose à l'éternel retour du même de la rhétorique le renouvellement singulier des études du rythme.

[1] Voir Anne Herschberg-Pierrot, « Ponctuation et rythme de la phrase », *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, (1993) 2003, p. 265-278. Nina Catach, *La Ponctuation : histoire et système*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1994.

[2] Voir particulièrement Jacques Dürenmatt, *Bien coupé mal cousu : de la ponctuation et de la division du texte romantique*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 1998. Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2012.

[3] Voir Leo Spitzer, « Le style de Marcel Proust » (Alain Coulon trad.), Paris, Gallimard, coll. « NRF », (1961) 1970, p. 397–473.

[4] André Suarès, « Flaubert-style » [1919], dans Gilles Philippe (dir.), *Flaubert savait-il écrire ? Une querelle grammaticale (1919-1921)*, Grenoble, ELLUG, 2004, p. 136.

[5] Gustave Flaubert, *Œuvres*, t. II, Albert Thibaudet et René Dumesnil (éd.), Paris, Gallimard,

coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1936, p. 1006.

[6] Voir Nina Catach, *La ponctuation*, *op. cit.*, p. 42-45.

[7] Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Claudine Gothot-Mersch (éd.), Paris, Gallimard, coll. « folio classique », (1881) 1979, p. 425.

[8] Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Stéphanie Dord-Crouslé (éd.), Paris, Flammarion, coll. « GF », (1881) 2008, p. 40.

[9] Anne Herschberg-Pierrot, « Ponctuation, édition, interprétation : l'exemple du point-virgule dans *Bouvard et Pécuchet* », *Revue Flaubert* [en ligne], n° 8, 2012, <https://journals.openedition.org/flaubert/1865> [site consulté le 7 janvier 2022].

[10] *Ibid.*

[11] Nous entendons ici le rythme selon la définition qu'en propose Émile Benveniste, popularisé par Henri Meschonnic, soit le rythme comme l'incarnation du sujet énonciateur dans son discours. Voir Émile Benveniste, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », dans *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 327-335.

[12] Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, 8^e édition, Paris, PUF, coll. « Quadrige manuels », 2021, p. 148.

[13] À entendre au sens de la phrase syntaxique et non graphique.

[14] « Lorsque les parties semblables d'une proposition, ou les membres d'une période, ont d'autres parties subdivisées par la virgule [...] ces parties semblables ou ces membres doivent être séparés les uns des autres par un *point-virgule* ». Girault-Duvivier, *Grammaire des grammaires* cité par Herschberg-Pierrot, *op. cit.*

[15] Herschberg-Pierrot, *op. cit.*

[16] Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », (1869) 2015, p. 61.

[17] *Ibid.*

[18] Riegel *et al.*, *op. cit.*, p. 161.

[19] *Ibid.*, p. 234.

[20] Riegel *et al.*, *op. cit.*, p. 161.

- [21] Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. XV, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1876, p. 228. Je remercie Arnaud Bernadet de m'avoir renvoyé à cet article du Larousse à la suite de ma communication en avril. En plus de remettre la ponctuation de Flaubert dans le contexte littéraire de son temps, cet article permet en outre de relativiser les commentaires de Claudine Gothot-Mersch sur la prolifération des tirets dans l'œuvre de Flaubert.
- [22] Cité par Anne Herschberg-Pierrot, *op. cit.*
- [23] « La causerie va sur Flaubert, ses étranges procédés de conscience, de patience, de sept ans de travail : Figurez-vous que l'autre jour, il m'a dit : "C'est fini, je n'ai plus qu'une dizaine de phrases à écrire, mais j'ai toutes mes chutes de phrases !" Ainsi, il a déjà la musique des fins de phrases, qu'il n'a pas encore faites, il a ses *chutes*... Que c'est drôle, hein ?... » Edmond et Jules de Goncourt, « 3 mars 1862 », dans *Journal*, t. III, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 781.
- [24] Gustave Flaubert, « Un cœur simple », dans *Trois contes*, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », (1877) 2018, p. 37.
- [25] Sabine Pétilion et André Petitjean, « Le tiret de fin de phrase dans *Un cœur simple* – un stylème flaubertien ? », dans *Revue Flaubert* [en ligne], n^o 8, 2012, <https://journals.openedition.org/flaubert/1867> [site consulté le 7 janvier 2022].
- [26] *Ibid.*
- [27] « On a séparé, dans la même phrase, par le tiret, ce qui faisait opposition, sans toutefois supprimer le point-virgule qui était déjà un signe suffisant de séparation. » Larousse, *op. cit.*
- [28] Marcel Proust, « À propos du style de Flaubert », dans Gilles Philippe, *op. cit.*, p. 75.
- [29] Gilles Philippe, *Le rêve du style parfait*, Paris, PUF, 2013, p. 190.
- [30] Charles Bruneau, « L'époque réaliste : la prose littéraire », dans *Histoire de la langue française*, t. XIII, Paris, Armand Colin, 1972, p. 160. Cité par Julien Piat, « La langue littéraire et la phrase », dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 214.
- [31] Dorénavant toute référence à *Bouvard et Pécuchet* se fera à partir des dossiers manuscrits du roman accessible en ligne sur le Centre Flaubert. Plutôt qu'un appel à la note, nous renverrons textuellement au folio en fin de citation. Gustave Flaubert, « folio 29 », dans Yvan Leclerc (dir.), *Édition électronique du manuscrit intégral de Bouvard et Pécuchet* [en ligne], <https://flaubert-v1.univ-rouen.fr/jet/public/trans.php?corpus=pecuchet&id=5903> [site consulté le 7 janvier 2022].

[32] Philippe Dufour, *La pensée romanesque du langage*, Paris, Seuil, 2004, p. 24.

[33] Julien Gracq, « En lisant en écrivant », dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 608.

[34] *Ibid.*, p. 611.

[35] Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, *op. cit.*, p. 48.

[36] Philippe Dufour, « Le paysage parenthèse », *Poétique*, n° 150, 2007, p. 140.

[37] *Ibid.*

[38] Gisèle Séginger, « L'empire du sensible », dans *Gustave Flaubert fiction et philosophie*, vol. 6, Caen, Lettres modernes Minard, 2008, p. 54.

[39] Du fait du passage d'une littérature-discours à une littérature-texte, Alain Vaillant propose, afin d'échapper aux mécanismes de standardisation qui hantent la littérature au temps de la reproduction technique, que l'écrivain doit trouver une manière d'inscrire sa voix dans son texte, ce qui suppose l'invention d'un style d'auteur. Alain Vaillant définit donc la « subjectivation auctoriale » comme « tout mécanisme qui permet au lecteur de deviner, derrière le texte qu'il lit, une instance énonciative latente, puis d'identifier cette instance textuelle à la figure de l'auteur. » Voir Alain Vaillant, « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale », *Romantisme*, n° 148, 2010, p. 12.

DANS CE NUMÉRO

- > PRÉSENTATION (/NUMERO3)
- > AVANT-PROPOS (/NUMERO3/AVANT-PROPOS)
- > LES MODULATIONS DE L'ENJAMBEMENT CHEZ SERGE GAINSBURG (/NUMERO3/LAROUCHE)
- > HISTOIRE ÉDITORIALE ET STYLISTIQUE D'UN ALLIAGE DE PONCTÈMES DANS BOUVARD ET PÉCUCHE DE GUSTAVE FLAUBERT (/NUMERO3/MAILHOT)
- > LE FRAGMENT OU L'INTERRUPTION VOLONTAIRE D'ÉCRITURE. LE CAS DE BLEUETS (2009), DE MAGGIE NELSON (/NUMERO3/LANDRYORVOINE)
- > LA PAUSE COMME CONDITION DE CRÉATION DANS LES DEUXIÈMES DE ZVIANE (/NUMERO3/MAILLE)

CÉSAR MAILHOT

César Mailhot est étudiant en M2 à l'Université Lyon 2. Il travaille dans le cadre de son mémoire sur l'écriture comique de Flaubert.

POUR CITER CET ARTICLE

Mailhot, César. « ”; — ” : histoire éditoriale et stylistique d'un alliage de ponctèmes dans *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert », *Verbatim*, n° 3 (2023), [en ligne], <<https://revueverbatim.ca/numero3/mailhot>>



« VERBATIM

(/)

[ACCUEIL \(/\)](#)

[NUMÉRO ACTUEL \(/NUMERO5\)](#)

[NUMÉROS ANTÉRIEURS \(/ARCHIVES\)](#)

[COLLOQUE \(/COLLOQUE2024\)](#)

[PROTOCOLE DE RÉDACTION \(/PROTOCOLE\)](#)

[COMITÉ \(/COMITE\)](#)

[CONTACT \(/CONTACT\)](#)

Le fragment ou l'interruption volontaire d'écriture : Le cas de *Bleuets* (2009), de Maggie Nelson

Et si je commençais en disant que je suis tombée amoureuse d'une couleur. Et si je le racontais comme une confession ; et si je déchiquetais ma serviette en papier pendant que nous discutons. *C'est venu petit à petit. Par estime, affinité. Jusqu'au jour où c'est devenu plus sérieux. Jusqu'au jour où* (les yeux rivés sur une tasse vide, le fond taché par un excrément brun et délicat enroulé sur lui-même pareil à un hippocampe), *je ne sais comment, ça a pris un tour personnel.* – Maggie Nelson, *Bleuets*[1]

Imaginons une écharpe malhabilement tricotée. À mesure que les mailles d'épaisse laine rugueuse se forment avec le passage des aiguilles, l'extrémité opposée se détricote lentement. Entre les mailles restantes de l'écharpe, plusieurs trous laissent entrevoir la lumière. De petites alvéoles. D'autres, plus grosses. Sans doute on se serait attendus à un foulard régulier, lisse, plus convenu. Et

si on disait que le résultat obtenu correspondait au résultat attendu? Une écharpe trouée, qui se démaille et qui se fait tout à la fois. Voilà ce que nous avons devant nous. Les trous font partie de l'écharpe, l'espace entre les mailles en est constitutif. Les trous *sont* l'écharpe, ils la *font*. *Bleuets*, un petit objet hybride écrit par Maggie Nelson, s'articule autour des trous volontairement laissés par la narration. Le texte en fragments s'interrompt, prend des pauses de lui-même; il se renouvelle et se répond à chaque nouvelle entrée. L'espace entre les blocs de texte participe à sa sémantique. Ils *font* le texte.

« Que veut dire une suite pure d'interruptions[2]? » demandait Roland Barthes. Le texte fragmenté, subissant une sorte d'aphasie, se construit en se déconstruisant. Il remet en question l'idée de totalité, certes, mais aussi le classement générique : l'œuvre en fragment n'est pas de la poésie, ni de l'essai, ni du roman. Le fragment se désigne lui-même en tant que genre à la fois en refusant et en convoquant tous les genres. Le discontinu devient vecteur de sens ou de création et permet de faire coexister des énoncés contradictoires.

Comme c'est le cas avec *Bleuets*, l'œuvre littéraire est rarement silencieuse, même lorsqu'elle mime l'être — le langage constitue, après tout, son matériau principal. Que faire d'une littérature qui, entre les mots, entre les paragraphes, fait du silence, de la pause textuelle, un leitmotiv? C'est là le propre du fragment littéraire qui fait du texte en prose un vase fragile et qui le fracasse. Le texte laisse le silence germer en lui et l'envahir. Il résulte de cette dislocation des pauses répétées et volontaires : s'enfilent des textes dont l'extrême brièveté force la narration, qui s'interrompt, à renouveler sans cesse sa situation d'énonciation. Ces ruptures s'érigent contre l'idée du livre comme totalité[3] et poussent à porter attention au manque qu'elles produisent. Le fragment, c'est la littérature qui tolère le manque sans essayer de le combler[4], comme dirait Maurice Blanchot, et qui en fait un matériau signifiant. Les interruptions répétées participent du sens du texte. Faisons de cette idée notre point de départ.

Universitaire américaine contemporaine, Maggie Nelson s'intéresse notamment, dans ses écrits, aux études de genres, à la philosophie, à la critique d'art et aux théories littéraires. Son œuvre puise dans les écrits poststructuralistes français qui ont pénétré le champ intellectuel américain par le mouvement de la *French Theory*, tel qu'étudié par François Cusset[5]. Il est fréquent, sous la plume de Nelson, d'être confronté, par le biais de références — directes ou indirectes — à Michel Foucault, Jacques Derrida ou Roland Barthes, figures françaises emblématiques du mouvement, ou encore à des penseuses américaines, elles aussi héritières de la *French Theory*, telles que Judith Butler ou Eve Kosofsky Sedgwick. Ces penseurs, au fil des digressions, interagissent avec divers intellectuels, convoqués selon les besoins de la réflexion, comme Ludwig Wittgenstein, Johann Wolfgang von Goethe ou Donald Winnicott, pour n'en nommer que quelques-uns.

Paru en 2009, *Bleuets*[6] privilégie l'écriture fragmentaire, à l'instar de la publication la plus populaire de Nelson, *Les argonautes* (2015). En plus de convoquer une multitude de références savantes, à la manière de l'essai, *Bleuets* comporte un volet introspectif, lequel rappelle l'autofiction. Ces deux aspects, savant et autobiographique, se développent conjointement et s'alimentent l'un l'autre. La vie intime et la théorie sont indissociables. Si les médias grand public ne manquent pas de souligner le caractère inclassable de l'œuvre[7] et manquent alors de s'intéresser à son aspect formel, il apparaît plutôt que cet éclatement générique constitue un de ses traits remarquables. Il s'agit également de faire incursion dans l'univers de l'autothéorie (*autotheory*[8]) dont l'œuvre de Nelson est emblématique[9].

Nous suggérons que le fragment constitue d'abord une forme de production[10] : il désigne une manière d'envisager la création qui s'engage à construire différemment le sens de son texte. Empreinte de silences, de ruptures et d'interruptions, l'œuvre en fragments ne peut en faire abstraction. En plaçant la fragmentation et l'éclatement du texte au centre de notre lecture, nous analyserons trois usages que fait *Bleuets* du silence. D'abord, nous envisagerons la possibilité, induite par la forme, de charger le bleu, en tant que signe linguistique, d'une chose et son contraire. Ensuite, nous défendons que les pauses répétées, au cœur de la narration, servent une forme de retenue, notamment en ce qui concerne le contenu biographique, retenue qui force un recentrement sur le texte. Celui-ci se regarde et se replie, à l'infini, sur lui-même. Finalement, nous verrons que l'interruption devient, au cœur de l'œuvre, un moyen de tenter l'impossible : saisir ce qui n'est pas véritablement. Pour commencer, attardons-nous quelque peu à la genèse du livre et au fragment.

L'autel et le fragment

Bleuets trouve son origine dans l'affection intime que porte l'autrice-narratrice à la couleur bleue : « Je suis donc tombée amoureuse d'une couleur – la couleur bleue, en l'occurrence – comme on tombe dans les rets d'un sortilège, et je me suis battue pour rester sous son influence et m'en libérer, alternativement. » (p. 9) En effet, cet amour est si important que lui dédier un livre paraît naturel. La couleur, toutefois, devient un prétexte pour parler d'une peine de cœur et de la maladie d'une amie, tout en empruntant à la philosophie, à la littérature, à la musique et aux sciences naturelles.

En entrevue avec Lauren Bastide au balado *La poudre*, Nelson raconte avoir dit à son entourage qu'elle écrivait un livre sur le bleu longtemps avant d'en entamer l'écriture. Amis, famille et connaissances lui ont alors offert des objets bleus, que l'autrice a disposés chez elle comme un autel[11]. Ce décalage entre l'intention et l'acte d'écriture fait l'objet d'un fragment du livre :

Cela me plaît, de dire que j'écris un livre sur le bleu sans le faire pour de bon. En général, les gens réagissent en vous racontant des histoires, en offrant des pistes de recherches ou des cadeaux, ce qui vous permet de jouer avec ces choses-là plutôt qu'avec des

mots. Ces dix dernières années, j'ai reçu des encres, des tubes de peinture, des cartes postales, des teintures, des bracelets, des cailloux, des pierres précieuses, des aquarelles, des pigments, des presse-papiers, des gobelets et des bonbons bleus.
(p. 13)

Si l'autel n'est, quant à lui, évoqué qu'à demi-mot, il est énoncé que « chaque objet bleu est une sorte de buisson ardent, un code secret destiné à un seul agent, une croix sur une carte trop vaste pour être entièrement déployée, mais qui contiendrait tout l'univers connu. » (p. 9) Les objets s'étalent comme des bouts déchiquetés de la carte d'un univers, fragments d'un concept multifacette : « Commencer à collecter des "fragments d'un bleu dense" pourrait faire croire qu'on paye tribut [sic] [12] au bleu plus vaste d'où ces fragments ont été tirés. Mais un bouquet n'est pas un hommage au buisson. » (p. 74) Ainsi, le livre *Bleuets* prend lui-même la forme d'un autel vénérant la couleur bleue – chaque fragment se substituant à un objet de l'étal. S'ils forment ensemble un tout, les textes peuvent aussi être pris individuellement, comme des entités closes sur elles-mêmes dont l'inachèvement constitue un des points essentiels[13].

Cet inachèvement, cette fermeture et cette autonomie dont se réclame le fragment n'entraînent pas pour autant l'absence d'un fil conducteur assurant la cohérence des éclats de texte. Il est clair, dans le cas de l'œuvre de Nelson, que la couleur bleue, sujet de tous les fragments, assure la cohésion de l'ensemble. Comme autant d'objets, les paragraphes autonomes s'assemblent et dessinent l'autel du bleu. Il émerge déjà une dichotomie entre le tout et l'individuel ou entre la totalité et l'inachèvement. La confrontation, ou plutôt la cohabitation, d'une chose et son contraire, est rendue possible par la forme. Le fragment, note Ginette Michaud, instaure un rapport dialectique[14].

Un signe multifacette

L'écriture fragmentaire force la narration à s'interrompre sans cesse. Elle en fait sa mécanique et, sans doute dans la plupart des cas, son objet. Le renouvellement répété de la situation d'énonciation favorise l'éclectisme et l'hétéroclisme au sein du texte. Autant de débuts encouragent la multiplication des objets de réflexion. À mesure que les angles d'analyse employés pour interroger, défricher et analyser le bleu en tant que sujet se multiplient, les significations dont se charge le signifiant *bleu* s'accumulent et tendent à se contredire. L'autrice-narratrice s'approprie le signe fourre-tout et lui accole ses inflexions : « J'essaie de parler de ce que signifie le bleu, ou de ce qu'il représente pour moi, en dehors de sa définition. » (p. 23) Elle propose de sortir des acceptions du langage et de faire entrer la couleur en collision avec la vie.

Si le bleu est d'abord l'objet d'amour à l'origine de l'écriture, il est aussi la perte de l'être aimé, le chagrin d'amour dont Nelson parle à demi-mot : « Ce que je sais : quand je t'ai rencontré, une ruée vers l'or bleu a commencé. Sache que je ne t'en tiens plus responsable. » (p. 38) L'autre est incapable d'éprouver les mêmes sentiments : « Être amoureuse du bleu revient-il alors à être amoureuse du

trouble? Et quel genre de folie est-ce là de toute façon, être amoureuse de quelque chose qui est par nature incapable de vous aimer en retour? » (p. 21-22) Le bleu sert à parler de la peine d'amour. L'inverse est aussi vrai.

Au fil des fragments, le bleu, couleur si fascinante qu'elle suscite l'affection, est souvent synonyme de beauté. Nous décelons la beauté du bleu auprès, entre autres, des petits objets conservés par l'autrice-narratrice : la « collection d'amulettes bleues [...] disposée sur un rebord de fenêtre inondé de lumière » (p. 87), le « nombre incalculable de cailloux bleus, d'éclats de verre bleu, de billes bleues, de photos bleues piétinées et décollées de trottoirs, de gravats bleus » (p. 74), ou encore « [l]'océan en demi-cercle d'un bleu turquoise aveuglant » (p. 10). L'obsession pose la mesure de la magnificence, mais la beauté du bleu est à la fois menacée et menaçante. Au bord de la fenêtre ensoleillée, « la lumière détruit clairement certains [...] objets » (p. 87) et, lorsque l'amour le quitte, le bleu ne laisse « qu'un poisson laid et dépigmenté battre de la queue sur la planche à découper d'une cuisine. » (p. 25) La couleur possède un pouvoir séducteur pouvant, à tout moment, se retourner.

Viennent ensuite le « blues » (p. 58) et la dépression, incarnés par le bleu. Un livre de développement personnel intitulé *The Deepest Blue* (p. 39), trouvé par l'autrice-narratrice sur les tablettes d'une librairie, s'adresse aux femmes atteintes de dépression. Puis, la couleur peut aussi être une trace laissée là par la tristesse : « *Blue-eye*, littéralement "œil bleu", archaïque : "Marque bleue ou sombre autour de l'œil, causée par des larmes ou autre." » (p. 41, l'autrice souligne) Du céleste au mal-être, le bleu mue et prend les inflexions qu'ordonne le contexte.

Lorsqu'il est question de l'amie malade de l'autrice-narratrice, le bleu devient signe de la douleur physique et de l'affection du corps qui rend les pieds « bleus et lisses à force de ne pas servir. » (p. 48) Néanmoins, « [q]uand la douleur est trop intense, la couleur quitte son visage. » (p. 45) Culturellement et historiquement, le bleu a également été associé à la douleur : « Un prince du bleu est prince du bleu parce qu'il a "un chagrin de compagnie, un de ces bleus démons comme intime qui l'accompagne" (J. R. Lowell, 1870). C'est ainsi qu'un prince du bleu se transforme en démon de douleur. » (p. 42) La beauté se mêle au spleen et aux maux — ils cohabitent sous un même signe.

Possédant autant de significations que de tons, le bleu se nourrit de l'ambivalence et se compare au *pharmakon*. Il s'agit là d'une clé de lecture spécialement importante de *Bleuets* :

Pharmakon signifie médicament, mais comme l'ont montré Jacques Derrida et d'autres, ce terme grec est notoirement connu pour ne pas différencier le *poison* du *remède*. Il abrite les deux en son sein. Dans les dialogues, Platon l'emploie en référence à tout ce qui a trait à la maladie, sa cause ou son traitement, mais aussi pour évoquer une recette, un charme, une substance, un sortilège, une couleur artificielle et la peinture. (p. 78-79)

La double identité du concept issu de la Grèce antique traduit parfaitement celle dont est infusé le bleu par Nelson. Derrida, avant de souligner que le *pharmakon* opère par séduction – comme la couleur bleue – le définit comme suit :

Le *pharmakon* serait une *substance*, avec tout ce que ce mot pourra connoter, en fait de matières aux vertus occultes, de profondeur cryptée refusant son ambivalence à l'analyse, préparant déjà l'espace de l'alchimie, si nous devons en venir plus loin à la reconnaître comme l'anti-substance elle-même : ce qui résiste à tout philosophème, l'excédant indéfiniment comme non-identité, non-essence, non-substance, et lui fournissant par là même l'inépuisable adversité de son fond et de son absence de fond[15].

Comme le *pharmakon*, le bleu résiste, incarne une chose et son contraire et est inépuisable. Ces caractéristiques le rendent séduisant et forcent, pour l'étudier, à sortir des voies habituelles. L'intérêt du bleu, finalement, réside dans la manière qu'il a d'échapper à celui qui le regarde, dans l'impératif qu'il pose et qui oblige Nelson à le prendre, pour l'observer, par tous les côtés à la fois. Le fragment permet la multiplication des points de vue. Il est, dès lors, la forme la plus adaptée au projet de l'œuvre. Non seulement la forme permet d'imiter l'autel à même le corps des pages, mais elle illustre aussi, dans sa définition propre, les contradictions de l'objet d'étude. Le bleu, en effet, est insaisissable. Nous y reviendrons.

Notons, pour le moment, que c'est précisément la pause que le texte prend de lui-même qui permet d'aborder le caractère multiforme du bleu. Les ruptures répétées, entre les paragraphes, donnent naissance à une parole qui, comme la mémoire, émerge en bourgeons et conserve la structure de son élaboration :

[L]e fragment [...] ouvre sur une autre logique. Intemporalité, désordre, réversibilité, équivalence, non-hiérarchie, renvois associatifs, charge supplémentaire du signifiant, etc., sont quelques-uns des traits de cette logique différente, mais rigoureuse, que le texte fragmentaire met en place. Parce que les fragments nécessitent un autre découpage que celui de la phrase (les fragments offrent plutôt des scènes, des séquences), parce qu'ils travaillent à la limite d'une autre articulation logique, temporelle, spatiale, ils constituent peut-être la forme d'écriture qui se rapproche le plus des qualités particulières caractéristiques de la parole analytique[16].

Bleuets, par sa forme, qui est aussi en partie son propos, se donne à lire comme une collection de « fragment[s] de mémoire » (p. 86) sur le bleu, une étude multidisciplinaire et personnelle. La complexité de l'objet intéresse l'œuvre et lui impose sa forme.

Sur l'art de savoir s'arrêter

Les interruptions répétées, parce qu'elles permettent de passer outre certains détails, préservent l'intimité de la vie de l'autrice-narratrice. La fragmentation travaille avec l'ellipse : les blancs avalent avec eux les détails de la diégèse qui pourraient en dévoiler trop sur la vie de l'autrice-narratrice, sur son ancien amant et sur son amie. Pas d'indications géographiques ni de descriptions de lieux. Pas, non plus, de prénom ou de nom. Même si deux destinataires distincts peuvent être identifiés, les « tu » qui servent d'adresse pourraient, dans plusieurs passages, aussi bien désigner l'amant, l'amie, ou encore une tierce personne :

Les objets bleus qui me sont précieux sont des cadeaux ou des surprises dans le paysage. Les cailloux ramassés cet été dans le Nord, par exemple, chacun marqué d'un mystérieux anneau bleu vif peint sur son pourtour. Le petit carré de teinture bleu marine que *tu* m'as apporté il y a longtemps alors que l'on se connaissait à peine, bien plié dans un papier d'emballage. (p. 31-32, je souligne)

Une amie précieuse, aussi bien qu'un amoureux, pourraient être les destinataires de cet extrait. Si certaines interpellations apparaissent plus tranchées (lorsqu'il est question de « baise » (p. 25-26), notamment), de nombreux exemples d'adresses floues peuvent être trouvés au fil des pages. De la même manière, les marqueurs temporels ne renvoient presque jamais à quelque chose de précis. Les quelques « des mois plus tôt » (p. 15), « même période » (p. 15), « un jour » (p. 36) et « depuis quelque temps » (p. 34) ne tiennent qu'à peu de choses. Il serait ardu de situer les événements sur une ligne du temps.

La brièveté imposée par la forme empêche de s'épancher sur les sujets abordés et donne lieu à de courts passages quelque peu cryptiques, qui évoquent sans approfondir : « Et je pense qu'à présent nous pouvons dire : une perle de verre peut colorer le monde, mais ne constitue pas à elle seule un collier. Je voulais le collier. » (p. 43) Jouer avec le silence revient à dire sans dire. Le collier, dans cet extrait, renvoie à plusieurs éléments du livre : la relation amoureuse, la signification du bleu ainsi que le fait de vouloir beaucoup et de n'accéder qu'à un fragment. Sur un même plan sémantique, les pensées, les souvenirs et les citations se dessinent ici et là sur la page sans dévoiler le secret de leur signification. *Bleuets* fait de l'autofiction tout en refusant d'alimenter le voyeurisme. Au terme de notre lecture, le lecteur n'en sait, finalement, que très peu au sujet de la narratrice. Ce rejet est conscient et assumé, puisque le texte énonce, en citant *On Being Blue* de William Glass, que le lecteur chercherait « la pénétration de l'intimité » (p. 30-31). La fragmentation, les ellipses, les informations volontairement omises et la retenue refusent précisément l'accès à quelque intimité.

Comme si, par moments, s'épancher revenait à s'enfoncer dans un discours superficiel, vain, *Bleuets* laisse croire que l'essentiel tient dans l'économie des mots et des pages :

C'est peut-être bien ainsi. Le *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein – le premier et unique livre de philosophie qu'il ait publié de son vivant – s'achève au bout de soixante pages et offre sept propositions en tout et pour tout. "Quant à la minceur du livre, j'en suis *terriblement désolé, mais que vous dire?* écrit-il à son traducteur. Même en me pressant comme un citron, vous n'obtiendrez pas plus de moi." (p. 96)

Par son propos et par sa forme, l'œuvre convoque l'art de savoir s'arrêter, tout en traçant les contours d'une pensée qui ne sait pas complètement le faire et émerge en rhizome. Le fragment suit le cours de la pensée sans chercher à en pallier l'incomplétude naturelle[17]. Toute en retenue, l'écriture de Nelson semble répondre de la dualité énoncée chez Susan Sontag :

We lack words, and we have too many of them. It raises two complaints about language. Words are too crude. And words are also too busy – inviting a hyperactivity of consciousness that is not only dysfunctional, in terms of human capacities of feeling and acting, but actively deadens the mind and blunts the senses[18].

La pensée s'énonce longtemps, se cherche, comme à tâtons, sans jamais parvenir tout à fait à s'inscrire dans le langage. Elle s'en approche, à la manière de l'asymptote, sans y toucher véritablement, et le fragment, puisqu'il reprend la structure de la réflexion, apparaît comme la meilleure forme pour paver le texte qui imite les chemins de la conscience.

L'inexprimable est, inexplicablement, contenu dans l'exprimé

Entre les blancs et la concision fragmentaire, le discours sur le bleu, trop vaste pour être contenu par les mots, pose la question de l'échec du langage, philosophème récurrent de l'œuvre de Nelson. Échec – ou propre – du langage, puisqu'il n'arrive jamais à figurer le réel dans son ensemble, ni à le capturer. Il s'agit plutôt de mimer les aléas d'une parole analytique à l'intersection de multiples disciplines – la philosophie, la littérature, l'histoire, la science – en y mêlant des éléments autobiographiques. L'apport du biographique, dans l'étude d'une couleur, paraît inévitable puisque :

personne ne sait vraiment ce qu'est la couleur, où elle est, ou même si elle est. (*Peut-elle mourir? A-t-elle un cœur?*) Prenons une abeille qui vole jusqu'aux plis d'un coquelicot : elle voit une bouche violette grande ouverte là où nous voyons une fleur rouge et où nous tenons pour acquis qu'elle est rouge, et que nous sommes normaux. (p. 22)

Devant l'impossibilité de rendre compte du bleu, le silence constitue une manière de comprendre, dans l'énoncé, tout ce qui n'est pas mentionné. En effet, si les mots n'ont pas pour objectif de contraindre la pensée, il est difficile de nier, comme le souligne Sontag, la charge culturelle et historique qu'ils portent : « Language is experienced not merely as something shared but as

something corrupted, weighed down by historical accumulation[19]. » Peut-être alors que l'absence de mots permet, parfois, de dire davantage que ne le permet le langage. Si, dans *Bleuets*, on donne une voix au silence (« *Renielement*, dit le silence » [p. 25]), Sontag ne manque pas de rappeler qu'il est, dans son manque, une forme de discours : « Silence remains, inescapably, a form of speech (in many instances, of complaint or indictment) and an element in a dialogue[20] Parmi les effets qu'il entraîne, le silence invite à l'interprétation : « A person who becomes silent becomes opaque for the other; somebody's silence opens up an array of possibilities for interpreting that silence, for imputing speech to it[21]. » La prose de *Bleuets*, en ouvrant ses fragments sur des questions, nous invite directement à combler les manques. Pensons, par exemple, au vingt-septième fragment : « Mais à quoi bon s'embêter avec un diagnostic si le diagnostic n'est qu'une *réaffirmation du problème*? » (p. 19) Laissés seul face à cette question, puisque le texte n'offre qu'un espace vide, il incombe au lecteur de formuler une esquisse de réponse. C'est aussi, nous l'avons dit, les silences qu'implique la fragmentation qui permettent l'hétéroclisme des angles de réflexion et des objets d'étude. Le silence ouvre une myriade d'interprétations et permet au contenu de dépasser l'énoncé.

Malgré les multiples disciplines convoquées, qui permettent d'observer simultanément le sujet sous différents angles, il est impossible de réellement *décrire* le bleu – du moins, pas objectivement. La perception des couleurs est une donnée trop subjective : « Il n'existe pas d'instrument pour mesurer la couleur ; il n'existe pas de "thermomètre de la couleur". Comment pourrait-il en être autrement puisque "la connaissance de la couleur" dépend toujours de la perception individuelle? » (p. 46) Même la science ne donne pas de réponse satisfaisante à la question de l'existence de la couleur :

Avant une réunion d'enseignants, autre conversation avec le spécialiste de la ménopause des guppies. Je lui demande : *Que pensent les biologistes de cette question : la couleur existe-t-elle?* Pffffff, me répond-il. Un guppy mâle en quête d'une partenaire ne s'inquiète pas de savoir si la couleur existe ou pas. [...] Il hausse les épaules. Face à certaines questions, dit-il, les biologistes ne peuvent que battre en retraite. (p. 24)

Nelson relate quelques expériences tenues au XIX^e siècle – comme l'invention du cyanomètre[22] – qui tentaient de circonscrire la couleur en quelques termes et données précises, dont ont émergé des énoncés singuliers tels que : « Nous observâmes avec admiration l'azur du ciel. Son intensité au zénith nous parut correspondre au 41^e degré du cyanomètre. » (Humbolt dans Nelson, p. 47) Cette phrase, comme l'écrit l'autrice-narratrice, n'avance à rien – à moins d'avoir entre les mains un de ces cyanomètres. Encore, on ne peut faire abstraction du fait que, dans chacun de nos yeux, les couleurs s'impriment différemment. Grand nombre de facteurs extérieurs influencent la perception des couleurs : l'exposition aux couleurs saturées (p. 50) ou encore des prédispositions biologiques : « Vincent van Gogh, dont la dépression, selon certains, était sans doute liée à une épilepsie affectant le lobe temporal, a vu et peint le monde dans ces couleurs à l'éclat presque insoutenable qui l'ont

rendu célèbre » (p. 43) La couleur, en somme, est affaire de perception et « l'œil n'est qu'un capteur, qu'on le veuille ou non. » (p. 60) Comme le cœur (p. 50), la connaissance ou la beauté (p. 47), remarque Nelson.

La couleur file entre les doigts, jouit de la fragmentation du texte. Bien que produire un compte rendu exhaustif du bleu reviendrait à tenter l'impossible, le texte suggère que de ne rien tenter serait vain, en empruntant les mots de Cézanne et de Wittgenstein :

Cézanne aussi en avait eu assez de la couleur. "Si je peins tous les petits bleus et tous les petits marrons, je le fais regarder comme il regarde", dit-il au sujet du visage d'un homme qu'il a portraituré. Ce n'est peut-être qu'une reformulation colorisée de la remarque de Wittgenstein : "Si on ne cherche pas à exprimer l'inexprimable, alors *rien* n'est perdu. L'inexprimable est plutôt – inexprimablement – *contenu* dans l'exprimé !" Voilà sans doute pourquoi je prends les bleus de Cézanne tellement au sérieux. (p. 73)

Il vaut mieux, autrement dit, tenter d'exprimer une idée et assumer d'en égarer quelques complexités et particularités que de ne rien oser. L'expression, en effet, semble résider dans la tentative elle-même et dans l'absence – comme dans la multiplicité – de réflexions qu'offre l'expérience.

Conclusion

Au terme de l'œuvre, le bleu conserve le secret de sa signification^[23] : au cœur de la sémantique du texte se trouve une petite boîte noire impossible à ouvrir. *Bleuets*, somme toute, garde le secret de sa composition et semble s'accorder avec la vision défendue par Derrida en incipit de *La pharmacie de Platon* :

Un texte n'est qu'un texte s'il cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu. Un texte reste d'ailleurs toujours imperceptible. La loi et la règle ne s'abritent pas dans l'inaccessible d'un secret, simplement elles ne se livrent jamais, au *présent*, à rien qu'on puisse rigoureusement nommer une perception^[24].

En plus de s'énoncer dans la forme, qui empêche de fournir véritablement la signification de son objet, cette conception derridienne du texte se manifeste aussi chez Nelson par l'emprunt de la pensée de Mallarmé : « Pour lui, le livre parfait est celui dont les pages n'ont jamais été coupées, leur mystère préservé à jamais, comme l'aile repliée d'un oiseau ou l'éventail toujours refermé. » (p. 74-75) Le propos du livre, dont les fragments se déposent en objets sur un autel, n'est pas tant de percer le mystère du bleu que d'en tracer les contours.

L'interruption narrative est vectrice de sens dans la mesure où c'est précisément elle qui permet la cartographie évoquée en début d'ouvrage, ce dessin des contours du mystère qu'on effleure, toise, sans jamais atteindre le cœur. Les silences, les blancs, permettent de faire du bleu un signe fourre-tout (sans pour autant que la narration ne se trahisse); tout en induisant le chaos, les interruptions assurent la cohérence de l'ensemble. La fragmentation instaure aussi, nous l'avons vu, un régime de la retenue, une forme de pudeur. Celle-ci opère sur divers plans. Nous remarquons l'émission de détails trop intimes, pratique inhabituelle pour un texte puisant dans l'autofiction. L'autofiction qu'est *Bleuets* ne renvoie qu'à sa propre littéarité. La prose, toute en retenue, engendre un lent développement de la pensée et octroie aux idées la liberté d'errer, de suggérer parfois sans affirmer. Le discours cherche son chemin vers le langage plutôt que de chercher à convaincre. Il se situe ainsi aux antipodes de ce que l'on rencontre habituellement dans l'essai ou dans le texte académique, et ce, même s'il en emprunte certains codes. C'est, d'une certaine manière, à la jonction de ces errements de la pensée, de la forme fragmentée et de l'élaboration d'un signe complexe et rempli de contradictions que peut naître la permission de tenter l'impossible : cerner l'insaisissable. Le livre, à mesure qu'il se fait, implose.

[1] Maggie Nelson, *Bleuets* (trad. de l'anglais par Céline Leroy), Paris, Éditions du sous-sol, [2009] 2019, p. 9 (l'autrice souligne). Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués entre parenthèses, dans le corps du texte.

[2] Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Édition du Seuil, 1975, p. 98.

[3] Ginette Michaud, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, 1989, p. 18.

[4] Maurice Blanchot dans *Ibid.*, p. 16.

[5] François Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte/Poche, [2003] 2005, 367 p.

[6] *Bleuets* est choisi comme traduction de *Bluets*, le titre anglais original, qui désigne une espèce de fleur sauvage généralement d'un violet ou d'un bleu clair.

[7] Francis Gavin, « Bluets by Maggie Nelson review – heartbreak and sex in 240 turbocharged prose poems », dans *The Guardian*, [s.n.] (8 juin 2017), [en ligne]. <https://www.theguardian.com/books/2017/jun/08/bluets-maggie-nelson-review-heartbreak-sex> [site consulté le 9 janvier 2023]

[8] L'*autotheory*, ici librement traduit par autothéorie, désigne un mode de production qui intègre les contenus autobiographiques, philosophiques et théoriques de manière performative. Ces textes brouillent la distinction entre la fiction et la non-fiction (*non-fiction*) et présentent des manières plus

subjectives d'approcher et de s'approprier la théorie. (Ralph Clare, « Becoming autotheory », *Arizona Quarterly : A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, vol. 76, n° 1, 2020, p. 90.)

[9] La philosophe Lauren Fournier — ainsi que plusieurs autres critiques de l'autothéorie — identifie *Les Argonautes* comme une œuvre phare de mouvement. (Lauren Fournier, *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge, The MIT Press, 2022, p. 8.)

[10] Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 11.

[11] Maggie Nelson dans Lauren Bastide, « Episode 62 — Maggie Nelson », *La Poudre*, Nouvelles Écoutes, [balado diffusion], 26 décembre 2019, 1 h 5 min.

[12] « Payer tribut », comme calque de l'expression anglaise « to pay tribute », est une erreur de traduction. Il s'agirait plutôt de mentionner l'expression d'une admiration.

[13] Jacques Derrida, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature et du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétiques », 1978, p. 63.

[14] Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 30.

[15] Jacques Derrida, *La pharmacie de Platon* (éd. augmentée), Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 265.

[16] Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 51-52.

[17] Alexandra Bolduc, « Cioran et l'écriture du fragment », mémoire de maîtrise, département de langue et littérature française, Université McGill, 1999, p. 14.

[18] Traduction libre : « Nous manquons de mots et nous en avons trop. Ceci soulève deux problèmes du langage. Les mots sont trop crus. Et les mots sont aussi trop chargés — invitant à une hyperactivité de la conscience qui, non seulement est dysfonctionnelle, en termes de capacités humaines à ressentir et agir, mais qui étouffe activement l'esprit et surcharge les sens. » Susan Sontag, « The Aesthetics of Silence », *Styles of Radical Will*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1969, p. 23.

[19] Traduction libre : « Le langage est vécu non seulement comme un partage de quelque chose, mais comme quelque chose de corrompu et alourdi par l'histoire. » Susan Sontag, *Ibid.*, p. 15.

[20] Traduction libre : « Le silence reste, inéluctablement, une forme de parole (souvent de plainte ou d'accusation) et un élément de dialogue. » (Susan Sontag, *op. cit.*, p. 11.)

[21] Traduction libre : « Une personne qui se tait devient obscur pour les autres ; le silence de l'autre ouvre un éventail de possibilités d'interprétation, afin de lui imputer une parole. » (*Ibid.*, p. 16.)

[22] Un cyanomètre est une charte en carton où figurent cinquante-trois nuances de bleu correspondant à des *degrés* de bleu.

[23] C'est également ce que remarque Lynne Beckenstein dans « Listening to colors : a set of propositions on pain as feminist aesthetic », *Women & Performance : a journal of feminist theory*, vol. 27, n° 3, 2017, p. 283-300.

[24] Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 257.

DANS CE NUMÉRO

- > PRÉSENTATION (/NUMERO3)
- > AVANT-PROPOS (/NUMERO3/AVANT-PROPOS)
- > LES MODULATIONS DE L'ENJAMBEMENT CHEZ SERGE GAINSBURG (/NUMERO3/LAROUCHE)
- > HISTOIRE ÉDITORIALE ET STYLISTIQUE D'UN ALLIAGE DE PONCTÈMES DANS BOUVARD ET PÉCUCHE DE GUSTAVE FLAUBERT (/NUMERO3/MAILHOT)
- > LE FRAGMENT OU L'INTERRUPTION VOLONTAIRE D'ÉCRITURE. LE CAS DE BLEUETS (2009), DE MAGGIE NELSON (/NUMERO3/LANDRYORVOINE)
- > LA PAUSE COMME CONDITION DE CRÉATION DANS LES DEUXIÈMES DE ZVIANE (/NUMERO3/MAILLE)
- > INCURSION LITTÉRAIRE DANS LE FLUX (/NUMERO3/LESCOUET)

SALOMÉ LANDRY ORVOINE

Salomé Landry Orvoine poursuit, à McGill, une maîtrise sur l'autothéorie (*autotheory*), la psychanalyse et Marie Cardinal. Elle s'intéresse à l'éclatement des formes littéraires contemporaines, à l'interpénétration du récit et de la philosophie ainsi qu'aux tensions entre fiction et réalité. En plus de ses études, elle est assistante éditoriale au Quartanier.

POUR CITER CET ARTICLE

Landry Orvoine, Salomé. « Le fragment ou l'interruption volontaire d'écriture : Le cas de *Bleuets* (2009), de Maggie Nelson », *Verbatim*, n° 3 (2023), [en ligne]. <<https://revueverbatim.ca/numero3/landryorvoine>>



« VERBATIM

(/)

Une retraite « d'écriture » :

la pause comme condition de création dans *Les deuxièmes* de Zviane

« Trop de morceaux de musique finissent trop longtemps après la fin[1]. » C'est avec cette citation de Stravinsky que Zviane fait débiter sa bande dessinée *Les deuxièmes*, une histoire de sexe et de musique. Il s'agit du troisième album de l'autrice publié aux éditions Pow Pow. Après le récit intime *Apnée*, et le recueil de « cinq histoires baroques mais néanmoins charmantes[2] » intitulé *Pain de viande avec dissonances*, cet album explicite véritablement l'aspect « musical » de la pratique de Zviane, évoqué par la critique lors de la parution de ses premiers albums – en partie parce que l'autrice a également une formation en musique classique – sans être développé. Publié en 2013, l'album *Les deuxièmes* donne à lire et à voir une journée que passent un homme et une femme anonymes[3] dans un chalet en Hollande. Amants éloignés par la distance, les deux protagonistes ne peuvent se voir qu'à des intervalles irréguliers. Tout se passe comme si l'aventure mise en scène dans l'album donnait alors lieu à une pause, permettant aux personnages d'échapper au temps, ne serait-ce que pour un jour ou deux.

Cette pause, néanmoins, n'est pas synonyme, chez Zviane, d'une sorte de mort de l'esprit : en plus de favoriser une intense activité sexuelle – le but avoué de la rencontre –, leur séjour permet aux personnages, pianistes ayant tous deux étudié la musique, de jouer quelques pièces à deux, notamment le Scaramouche de Darius Milhaud. Sexualité et musique se conjuguent vers la fin de l'album : l'idée d'écrire « des partitions pour le sexe [4] », avec « notation standardisée » (D, 89), est proposée, puis appliquée. Si le moment que vivent les personnages laisse deviner une grande complicité, le dénouement du texte la rompt brutalement, laissant la protagoniste dans une situation douce-amère.

Comment la pause, la retraite, devient-elle le moteur d'une forme de création, considérée par les personnages comme résolument originale? L'aspect « musical » de l'œuvre de Zviane n'est pas ici simplement thématique, mais influence bien la forme du livre. À deux reprises, des partitions envahissent la bande dessinée, changeant par leur présence la manière de lire les planches. De plus, la structure narrative de cette retraite connaît, elle aussi, des passages au ralenti, qui permettent finalement aux différents moments du récit de s'enchaîner. Ce sont là quelques questions soulevées par l'œuvre, que je me propose d'aborder dans le cadre de cette réflexion. Le but ultime de cette étude est de creuser la façon dont Zviane thématise, mais surtout formalise la pause pour en faire un élément constitutif du récit. Nous serons ainsi en mesure de nous approcher de cette « musique » de la BD telle que la pratique Zviane.

Le paratexte du livre propose déjà d'éclairer le rapport qu'entretient *Les deuxièmes* à la musicalité. En effet, on n'y retrouve nulle part un résumé du récit, comme c'est souvent le cas, pourtant, sur d'autres BD. L'illustration en première de couverture nous montre les deux personnages se tenant par la main, dans un mouvement suggéré par un choix visuel. L'homme n'est représenté qu'à moitié, nous donnant l'impression qu'il entre tout juste dans le cadre de l'image, se dirigeant vers un but qui nous est, à ce moment de la lecture, inconnu. La quatrième de couverture, quant à elle, insiste déjà sur l'isolement qui rend possible l'aventure des protagonistes : on y voit leur chalet perdu au milieu d'une forêt qui, grâce à un jeu de perspective, semble s'étendre indéfiniment. Néanmoins, ces deux seuils du texte, pour reprendre l'expression de Gérard Genette[5], ne peuvent nous préparer au schéma suivant, retrouvé au rabat de la première de couverture. On y voit deux corps nus, dont la plupart des zones sont représentées par des symboles. Des actions comme l'enlacement, la fessée, la pénétration ont également leur symbole, tout comme quelques positions sexuelles. Mystérieux, le schéma révèle tout de même la teneur érotique de l'œuvre, tout en rappelant l'écriture musicale : les symboles pour le corps féminin et masculin rappellent les clés de sol ou fa, et certaines actions, comme l'acte de tirer les cheveux (voir fig. 1), semblent être inscrites sur des partitions. En d'autres termes, nous pourrions dire que l'écriture musicale apparaît comme le régime cognitif vers lequel cet élément paratextuel fait signe. Nous rappelons à ce sujet, la définition que donne Pierre Popovic du régime cognitif :

[il s'agit] des façons de connaître et de faire connaître, qu'elles soient diffusées par la presse ou par des traités académiques, qu'elles soient d'ordre mythologique ou religieux, qu'elles appartiennent ou non à ce qui est appelé « science » ou reconnu comme savoir légitime à tel ou tel moment de l'histoire[6].

Selon nous, Zviane, dans son album, réinvestit le régime cognitif de la musique, et plus spécifiquement de l'écriture musicale (classique) en la considérant comme une manière d'appréhender les relations interpersonnelles, sexuelles, etc.

Cette exploration relationnelle n'est toutefois possible que dans un cadre particulier, qui en permet l'émergence, c'est-à-dire lors d'une « pause ». Il est effectivement difficile de ne pas considérer la journée que passent les protagonistes comme un hiatus dans leur vie quotidienne, une sorte de retraite, exacerbée par l'isolement que laisse deviner le décor de leur aventure. Le huis-clos, le chalet dans les bois, l'éloignement géographique[7], contribuent tous à donner à l'homme et à la femme l'impression d'être hors du monde, impression qui se trouve parfois explicitée dans les dialogues (« Pourquoi est-ce qu'on en profite pas le temps que ça passe, sans avant, sans après? » (D, 71)). Leur isolement se double en plus d'une pause de télécommunications : « On va être obligés de pas faire de télé ni d'Internet. » (D, 15) Le temps est presque totalement suspendu, d'autant plus que « [c]'est clairement pas la bonne heure qui est écrite sur l'horloge de la cuisine. » (D, 48) Une lenteur se dégage des conversations qu'ont les personnages, donnant au texte un rythme qui se rapproche de celui des vacances : « C'est cool non? La bouffe est bonne, le sexe est bon, le chalet est hot... » (D, 71)

Si les personnages disent la pause, l'album nous la montre-t-il? Il est possible d'affirmer que Zviane parvient, dans *Les deuxièmes* à jouer d'un élément presque ontologique de la bande dessinée comme média. Elle représente le temps dans une succession de dessins et dans l'organisation de la planche, c'est-à-dire en se servant d'un langage spatial. Pour illustrer mon propos, il me faut m'appuyer sur deux auteurs ayant, chacun à sa manière, tenté de décrire la façon dont le média BD joue de la dimension temporelle. Dans son ouvrage *La bande dessinée mode d'emploi*, Thierry Groensteen résume ainsi l'ambiguïté qu'entretient la BD dans son rapport au temps : « Contrairement à ce que l'on pourrait penser, une image immobile n'est pas nécessairement dépourvue de durée interne. En fait, une vignette de bande dessinée est rarement un instantané[8]. » Groensteen poursuit en écrivant que « [q]uand le personnage parle, on doit prêter à la vignette une durée au moins égale au temps nécessaire pour prononcer (ou lire) les paroles inscrites dans la bulle[9]. » À cet élément s'en ajoute un autre qui doit nous intéresser dans notre lecture de la BD : le caractère séquentiel du média. Le bédéiste américain Will Eisner proposait d'ailleurs de définir la bande dessinée comme un « art séquentiel » : selon lui, c'est dans l'enchaînement des cases, et des planches, que le récit se dévoile.

Dans l'essai (dessiné) *L'art invisible*, Scott McCloud schématise la manière dont on peut comprendre le temps tel qu'il est modulé dans la bande dessinée. Dans une scène comme celle de la première case (voir fig. 2), où plusieurs personnages discutent, nous ne pouvons tout simplement pas considérer qu'une réponse survient exactement au même moment qu'une question. Nous pouvons encore moins croire qu'une réplique ait la même durée que le flash d'un appareil photo : les gens ne parlent pas, du moins dans un récit réaliste, à la vitesse de la lumière. McCloud propose plutôt, comme Groensteen l'écrivait après lui, de concevoir la case comme ayant une durée interne. On peut la déduire grâce à des indices comme les phylactères[10], les onomatopées, les représentations du mouvement, ou encore le discours des personnages. Le tout se complexifie toutefois lorsque nous nous trouvons privés de ces indices. Dans *Les deuxièmes*, ce qu'on pourrait appeler la « scène d'ouverture » (voir fig. 3) se conclue alors que les personnages, étendus sur un divan, décident de se lever pour prendre un café. « On se lève-tu? », pause – c'est-à-dire une case où les personnages se taisent. « Oui oui », pause, « Ok. » (D, 16-17) Amusante et, à mon sens, assez touchante, cette séquence perturbe tout de même un peu les propos de McCloud ou de Groensteen – sans pour autant les court-circuiter totalement – en ce qu'elle problématise l'idée d'une durée interne à la case telle qu'ils l'ont élaborée. Notons d'ailleurs que je n'affirme pas qu'il s'agit d'une originalité de cet album, ni même de la pratique de Zviane. Il me semble plutôt que formaliser la pause, montrer ainsi le silence et la longueur d'un moment, relèvent des possibles de la bande dessinée, et que l'exemple des *Deuxièmes* l'illustre admirablement.

En effet, si certaines cases de cette dernière séquence peuvent se voir attribuer une durée plus ou moins précise étant donné la présence de phylactères, l'opération devient moins simple lorsque nous nous trouvons devant des cases muettes. Les cases 3 et 6 des pages 16-17 (voir fig. 3) ont certainement une durée, si l'on veut considérer la bande dessinée comme cohérente. Mais de quelle durée s'agit-il? Une seconde? Une heure? Pour ma part, je considère ces moments comme de véritables pauses. Un instant ou une éternité, la durée n'importe que peu finalement si l'on veut considérer la pause comme un instant ou le temps serait suspendu. Dans son article « The Construction of Space in Comics », Pascal Lefèvre écrit que contrairement au cinéma, où une caméra enregistre et fixe, pour ainsi dire, le décor et l'arrière-scène, la bande dessinée doit sans cesse réactualiser ses décors : « Même si les cases semblent offrir la même vision d'un certain espace, tout ce qui n'est pas dessiné à nouveau sera absent. De légers changements n'obstrueront pas la lecture, parce qu'ils ne seront pas considérés comme des incohérences radicales du monde représenté[11]. » Lefèvre décrit, dans la suite de l'article, comment ces légers changements peuvent être ignorés par les lecteurs et lectrices, ou au contraire repérés et procurer un plaisir de lecture de type « 7 erreurs ». Or, il me semble que ce genre d'incohérences mineures, dans le cas d'une séquence comme celle-ci (voir fig. 3), où la scène entière ne change pas[12], peut nous permettre de mieux comprendre l'objectif de la séquence. Dans les pages reproduites en annexes, on peut voir qu'il ne s'agit pas d'un simple « copier-coller », puisque certains détails du décor varient, notamment

l'épaisseur du trait des lunettes, ainsi que le motif de la lampe en arrière-plan. Ces légers changements, pour reprendre le mot de Lefèvre, permettent d'affirmer, ou en tout cas m'encouragent à proposer qu'il y a derrière la reprise de ce dessin une intentionnalité, soit celle de faire sentir ce moment où le temps s'interrompt, après lequel il est difficile, voire impossible, de dire combien de secondes, ou d'heures, ont passé. Selon Groensteen, cette lenteur va même parfois jusqu'à contaminer la lecture, puisque :

ce dispositif [celui de l'itération d'une même image] nous retient parce qu'il propose tout un jeu de variations qui invite non seulement à s'arrêter sur chaque cas mais encore à les comparer entre elles par un jeu d'allers-retours, pour les apprécier dans leur différence[13].

Les cases dépourvues de texte, silencieuses, ne prescrivent plus de temps de lecture comme le propose McCloud. Si on ne peut pas non plus affirmer que ces cases nous forcent à allonger notre temps de lecture, on peut certainement y voir une invitation à une sorte de contemplation, à la lenteur.

Ces cases qui formalisent la pause peuvent également s'appuyer sur le silence que sous-tend la conversation : en plus d'insérer une temporalité qui allonge les silences, elles les accentuent parfois jusque dans leur forme. Ainsi, au moment où l'idée est lancée d'écrire les fameuses « partitions de baise », on sent d'abord une légère résistance de la part du personnage masculin. Si l'on se demande quel genre musical représente le mieux l'acte sexuel, les réponses varient. Jazz, musique classique, les hypothèses se croisent jusqu'à ce que l'homme, à court d'argument, s'interrompe un moment. La planche reproduite (voir fig. 4) est de facture assez simple : les personnages occupent la moitié de la case et laissent l'autre moitié aux phylactères, afin de laisser toute sa place au dialogue. La septième case, nous présentant le personnage masculin qui se tait, ne change pas de dimension, ce qui a pour effet de laisser une place « visuelle » au silence. Je dirais même que ce silence est comme amplifié, parce que la case même ne s'y adapte pas, gardant au contraire la même grandeur que ses voisines. Dans son livre *Lire la bande dessinée*, Benoît Peeters dégage quatre relations qui peuvent unir le récit et le tableau d'une bande dessinée, c'est-à-dire l'histoire racontée et l'organisation de la planche. Peeters propose de qualifier l'utilisation de ce rapport de conventionnelle, rhétorique, décorative ou de productive[14]. Nous pouvons croire que l'album de Zviane fait preuve d'une utilisation rhétorique de la planche. Pour citer Peeters :

Ici, la case et la planche ne sont plus des éléments autonomes; elles sont soumises à un récit qu'elles ont pour principale fonction de servir. La taille des images, leur disposition, l'allure générale de la page, tout doit venir appuyer la narration[15].

Contrairement à un format comme celui des strips de journaux, où le nombre de cases, leur forme, leur disposition, constituent des données fixées indépendamment de la volonté de l'artiste, les cases dans *Les deuxièmes* ont une grande plasticité. Elles peuvent changer d'apparence au gré des besoins du récit. On le voit dans les planches précédentes, alors que les cases s'allongent pour permettre la représentation des corps allongés, ou rétrécissent pour se rapprocher du visage d'un personnage qui parle.

Les dernières planches de l'album sont particulièrement intéressantes en ce qu'elles mettent véritablement en application le langage créé par Zviane pour *Les deuxièmes*. Il s'agit également de la deuxième fois où des partitions s'invitent littéralement dans les cases[16]. Dans tous les cas, tout se passe comme si les dialogues étaient complètement remplacés par la musique (voir fig. 5), dans une scène où les personnages sont justement le plus en harmonie... La première scène intervient juste avant le repas des personnages, moment où leur relation se fera un peu plus tendue, notamment à cause de malchances comiques, mais aussi parce que les liens qui unissent les personnages sont un peu complexes, et semblent mieux se prêter à des échanges musicaux, ou sexuels. Ces partitions laissent la place, dans les pages suivantes, à une sorte de transition, où les pièces du chalet sont dessinées comme en contre-plongée. Ce genre d'enchaînement de cases, où les images ne participent pas d'une séquence narrative[17] à proprement parler, Scott McCloud propose de le nommer transition, « point de vue à point de vue[18] ». Son interprétation de ce procédé devrait, dans le cadre de ce numéro sur la « pause », nous intéresser tout particulièrement : selon lui, elle permet d'évacuer « en grande partie le temps qui passe, et promène le regard sur différents aspects d'un endroit, d'une idée, d'une atmosphère[19]. » Structurellement, ce sont ces transitions qui permettent au récit de progresser, de passer d'un épisode à l'autre. Aussi paradoxal que cela puisse sembler, les pauses permettent à l'œuvre d'aller plus loin.

La même chose se produit, mais d'une manière plus radicale encore, au moment où les personnages mettent en application la « partition de baise ». Si les préliminaires du rapport sexuel sont dessinés, accompagnés de partitions, la majeure partie de cette rencontre nous est présentée uniquement avec ce nouveau code (voir fig. 6). Rupture dans la bande dessinée, ces pages marquent en quelque sorte l'aboutissement formel de l'album. Sur le plan de la narration, elles sont également très parlantes. Pour qui veut faire l'exercice de les « traduire », on comprend que le moment a dû être particulièrement intense. L'orgasme est ici formellement repérable (voir fig. 7), et plusieurs choix servent à en marquer l'intensité : le dessin occupe toute la page, les traits, minimalistes, tranchent avec le reste de l'album (qui n'est pas encré de la même manière, c'est-à-dire qu'il y a une différence matérielle entre cette page et les autres), l'absence de case, ou de toute autre forme d'organisation de la planche. Toujours selon Scott McCloud, ce genre de minimalisme agit sur le temps du récit :

« Quand une image sort de sa case et va jusqu'au bord de la page, l'effet est complexe. Le temps n'est plus prisonnier de sa case, il y a hémorragie temporelle. Le temps s'échappe dans un espace éternel et sans âge[20]. »

Dans *Les deuxièmes* on peut donc voir les multiples manières dont la bande dessinée, en tant que média, peut se permettre de jouer avec sa dimension temporelle, de suspendre le temps l'espace d'une case, d'une planche, et de rendre inopérante l'idée de durée. Les multiples pauses que j'ai identifiées agissent-elles, comme je le suppose théâtralement dans le titre de ce texte, comme des conditions sine qua non de la création artistique? Difficile de répondre à cette question. Je dirais que l'exemple des transitions entre les différentes scènes permet d'abord d'affirmer que, dans la logique de cette œuvre, les pauses et autres ralentissements permettent à l'histoire de progresser. Il s'agit là de conditions formelles à l'avancée de la BD. Le langage musical, tel qu'investi par Zviane, permet surtout aux deux personnages de se rapprocher, d'être plus en harmonie qu'à n'importe quel autre moment de l'album. Fidèle à la citation de Stravinsky, selon qui trop d'œuvres se terminent après la fin, Zviane n'hésite pas à briser cette harmonie sitôt sa fin atteinte, aussi triste que cela puisse paraître. Je ne peux vraiment m'empêcher de dire que l'histoire n'aura duré, finalement, que le temps d'une pause...

Annexe

Figure 1 (D, première de couverture)



Figure 2 (Scott McCloud, op. cit., p.103)



Figure 3 (D, 16-17)

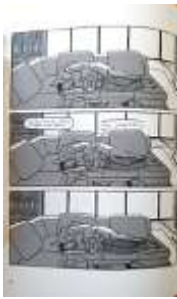


Figure 4 (D, 91)



Figure 5 (D, 40)



Figure 6 (D, 108)



Figure 7 (D, 113)



[1] — Igor Stravinsky, cité dans Zviane, *Les deuxièmes*, Montréal, Pow Pow, 2013, p. 1.

[2] — Zviane, *Pain de viande avec dissonances : cinq histoires baroques, mais néanmoins charmantes*, Montréal, Pow Pow, 2011.

[3] Dans la mesure où ils ne sont pas nommés de tout l'album.

[4] — Zviane, *op. cit.*, p. 88. Désormais abrégé *D*, suivi du numéro de la page.

[5] — Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Points, [1987] 2002.

[6] — Pierre Popovic, « La sociocritique : définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151-152, 2011, p. 30.

[7] — L'histoire se passe en Hollande, alors qu'au moins un des deux personnages habite Montréal.

[8] — Thierry Groensteen, *La bande dessinée mode d'emploi*, Liège, Les Impressions nouvelles, 2007, p. 25.

[9] — *Ibid.*

[10] — Il s'agit des « bulles » contenant les dialogues.

[11] — Pascal Lefèvre, « The Construction of Space in Comics », dans Heer, Jeet et Kent Worcester, *A Comics Studies Reader*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009, p. 160. (Je traduis.)

[12] — Les personnages demeurent immobiles.

[13] — Thierry Groensteen, *La bande dessinée et le temps*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « IconoTextes », 2022, p. 11.

[14] — Benoît Peeters, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », [1998] 2003, p. 49. Utile à cette réflexion, la typologie de Peeters demeure évidemment très schématique. Pour une discussion des apories de ce système, voir Thierry Groensteen, « La typologie de Benoît Peeters », dans *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes

sémiotiques », 2011 [1999], p. 108-112.

[15]
_____ *Ibid.*, p. 60.

[16]
_____ Les partitions pourraient également être considérées comme un autre indice temporel. Si les mesures ne sont pas chiffrées la première fois, elles semblent l'être la seconde, ce qui permettrait en théorie de calculer la durée de la « performance ».

[17]
_____ McCloud nomme « séquence » ce qu'on pourrait appeler, avec Genette, des moments de l'histoire et non du récit.

[18]
_____ Scott McCloud, *op. cit.*, p. 80.

[19]
_____ *Ibid.*

[20]
_____ *Ibid.*, p. 110.

DANS CE NUMÉRO

- > PRÉSENTATION (/NUMERO3)
- > AVANT-PROPOS (/NUMERO3/AVANT-PROPOS)
- > LES MODULATIONS DE L'ENJAMBEMENT CHEZ SERGE GAINSBURG (/NUMERO3/LAROUCHE)
- > HISTOIRE ÉDITORIALE ET STYLISTIQUE D'UN ALLIAGE DE PONCTÈMES DANS BOUVARD ET PÉCUCHE DE GUSTAVE FLAUBERT (/NUMERO3/MAILHOT)
- > LE FRAGMENT OU L'INTERRUPTION VOLONTAIRE D'ÉCRITURE. LE CAS DE BLEUETS (2009), DE MAGGIE NELSON (/NUMERO3/LANDRYORVOINE)
- > LA PAUSE COMME CONDITION DE CRÉATION DANS LES DEUXIÈMES DE ZVIANE (/NUMERO3/MAILLE)
- > INCURSION LITTÉRAIRE DANS LE FLUX (/NUMERO3/LESCOUET)

ÉTIENNE MAILLÉ

Étienne Maillé est étudiant à la maîtrise à l'Université de Montréal, et membre-étudiant du CRILCQ-UdeM. Son mémoire, dirigé par Martine-Emmanuelle Lapointe, portera sur les trois premiers romans de Jacques Poulin et les rapports qu'ils entretiennent avec le discours social de la Révolution tranquille. Il participe également, à titre d'assistant de recherche, à l'établissement de la biographie d'Hubert Aquin. Son texte « (Faire) lire l'autre » est paru dans la revue *Les écrits*, et il a dirigé le numéro à paraître de la revue *Fémur*, intitulé « Textes & images ». Ses recherches portent sur la littérature et la bande dessinée québécoises.

POUR CITER CET ARTICLE

Maillé, Étienne. « Une retraite "d'écriture" : la pause comme condition de création dans *Les deuxièmes* de Zviane », *Verbatim*, n° 3 (2023), [en ligne]. <<http://revueverbatim.ca/numero3/maille>>



« VERBATIM

(/)

[ACCUEIL \(/\)](#)

[NUMÉRO ACTUEL \(/NUMERO5\)](#)

[NUMÉROS ANTÉRIEURS \(/ARCHIVES\)](#)

[COLLOQUE \(/COLLOQUE2024\)](#)

[PROTOCOLE DE RÉDACTION \(/PROTOCOLE\)](#)

[COMITÉ \(/COMITE\)](#)

[CONTACT \(/CONTACT\)](#)

Incursion littéraire dans le flux

La pause, dans sa fonction première d'acte de déconnexion, peut être envisagée comme une pratique quotidienne, rythmant et ponctuant nos activités journalières, qu'elles soient physiques ou intellectuelles. Il est possible de l'étudier comme une philosophie réflexive où l'esprit s'auto-pose afin que la pensée ait la capacité de se déployer, comme le précise Vincent Citot[1]. Bien qu'elle soit perçue comme inutile, la pause peut aussi être envisagée comme une pratique sociale : en s'appropriant le flux, elle permet de partager, de se rencontrer.

Dans cette étude, je m'intéresserai à une pratique littéraire de la pause en me focalisant sur l'acte de lecture. Intriguée par la diversité des œuvres qui en font un sujet à part entière, mais également par l'idée énoncée par Marielle Macé de « faire une pause pour lire[2] », je souhaite discuter de la continuité entre pause, pratique esthétique et activité quotidienne, et plus précisément, de la manière dont celle-ci se place dans une pratique quotidienne numérique. En effet, nous sommes nombreux·ses à « vivre » en ligne et faire acte de pause dans une approche de déconnexion, totale ou ponctuelle, équivaudrait à se séparer de sa propre vie numérique. C'est cet entremêlement initial qui sera le moteur de ma réflexion. J'entendrai ici numérique dans un sens très large : j'aborderai rapidement les supports de lecture, et plus précisément, la couche de données qui se

superpose à nos vies et qui nous environne, cet espace de convergence structurant les relations entre les objets composant notre vie que je suggère, à la suite de Marcello Vitali-Rosati[3], de considérer comme notre époque historique, comme notre milieu de vie.

Le corpus de « littérature numérique » qui sera mobilisé est par nature profondément protéiforme : la majorité des œuvres qui le composent s'inscrivent au sein d'outils et d'interfaces qui ne leur sont pas destinés dans un temps premier[4]. À cet effet, je laisserai ici de côté la liseuse, qui est un objet très particulier dont l'usage spécifique m'éloignerait de la généralité des supports qui m'intéresse dans cette étude[5]; je m'attarderai donc sur l'ordinateur et le téléphone intelligent qui serviront d'exemples applicables à d'autres supports, de la tablette à l'environnement de travail en réalité virtuelle. La diversité des formes, des jeux vidéo littéraires aux vidéopoèmes en passant par des publications sur les réseaux sociaux ou par des automatisations et des publications longues et formatées, empêche une étude monolithique[6]. Pour autant, les œuvres étudiées ici me permettront de mettre en lumière comment l'inscription dans des espaces généralement dédiés à d'autres usages permet à l'œuvre d'exister dans et autour des activités non littéraires – non créatrices au sens large – et d'y ouvrir des parenthèses.

Pour cela, je débiterai par une brève définition de ce « numérique » tentaculaire et bien loin des rêves cyberpunk[7], pour arriver rapidement à l'inscription des œuvres littéraires au sein de ces espaces, ce qui représentera le cœur de mon propos. Mon souhait est de progresser ici par étapes en rapprochant dans un premier temps des supports identiques, puis des plateformes semblables avant de réduire le champ à des pages et API (interfaces de programmation) similaires. Cette visualisation par mise en relation et imbrication me permettra enfin d'aborder les mécaniques d'immersion alors mises en place et les co-présences dans les espaces numériques.

1. Littérature numérique « au milieu de »

1.1 Diversité des supports et des usages

Au quotidien, de nombreux supports et outils numériques peuvent être mobilisés : de l'ordinateur de bureau au téléphone intelligent en passant par la montre connectée, ils nous assistent, nous divertissent. En effet, nous sommes – en tant qu'humain·e·s du XXI^e siècle – entouré·e·s de ces objets « numériques ». L'Institut national de la statistique et des études économiques (Insee) dénombrait en 2021, en France, 90 % de la population générale ayant un téléphone intelligent[8], tandis que Statistique Canada en dénombrait 84,4 % au Canada en 2020[9]. Nous les utilisons autant pour travailler que pour nous divertir, pour communiquer avec nos proches, que pour sauvegarder nos souvenirs. Nous sommes hyperconnecté·e·s, au sens fort que donne Enrico Agostini-Marchese[10] :

Désolidarisée de la position fixe de l'ordinateur du bureau, la connexion devenue hyper est non seulement intégrée à l'espace urbain et à ses structures, mais se fait désormais par l'intermédiaire des dispositifs mobiles que nous avons avec – et sur – nous à tout moment et à tout endroit.

Dans cet esprit, nous pouvons considérer que nous sommes en permanence à portée de nos outils connectés, donc des textes qui y fleurissent. Dans cette conception de notre pratique générale et habituelle du numérique, nous pouvons envisager le quotidien matériel et notre quotidien numérique comme deux couches superposées en tout temps, couvrant tant les actions et l'espace que le temps, avec des points d'ancrage – des balises fixes – où elles se touchent, se confondent pour former une co-présence totale.

Si les usages sont variés, les gestes qui nous permettent d'interagir avec le support lui-même – par contact avec un écran tactile ou un *controller* comme une souris, un clavier ou une manette – sont en nombre limité. Comme l'explique Anthony Masure dans *Design et humanités numériques*^[11] lorsqu'il décrit les limitations de programmation quant aux gestes possiblement convocables, les fabricants limitent et surveillent les gestes en usage dans les différentes applications. Cette restriction construit des bibliothèques de gestes, et aide à répertorier les manières d'interagir et de comprendre quels sont les usages en circulation.

Les interfaces, ces affichages permettant d'inscrire les gestes nécessaires auxdites actions, sont nombreuses, mais présentent des constantes, permettant aux individus d'apprendre, mais aussi de développer ces ensembles de gestes^[12] :

[...] la reprise d'interfaces habituelles, par la mimétique des pratiques quotidiennes, vient offrir cette présupposition d'utilisation, immergeant le·a lecteur·rice au sein du récit [...] tout en permettant une transposition des habitudes et affects déjà ancrés vers l'univers fictionnel et ses protagonistes; l'interface, ou son évocation, fait les « premiers pas du lecteur » et renforce, de fait, le *sense of wonder* par un *sense of reading* déjà connu et habituel constitué de gestes de lecture usuels.^[13]

Peu d'entre nous ont appris à écrire un message texte pour une œuvre de fiction. Pour autant, l'absence d'apprentissage pratique n'empêche pas cette compétence d'être mobilisée dans des contextes variés. Ainsi, les claviers tactiles et les champs de saisies sont immédiatement reconnaissables, de même que les utilisateur·rice·s sauront identifier un hyperlien « cliquable ». D'ailleurs, les codes de chacune de ces interfaces peuvent se transmettre à une autre : le hashtag (#), ou mot-clic, né sur Twitter^[14] est signifiant dans cette co-création du code et la co-gestion organique idéalisée de l'espace numérique ^[15]. Il touche par ailleurs un grand nombre d'applications de réseau social (Instagram, Facebook), de classement de notes (Notes, One Note, Evernote) et de

données (Zotero, Wordpress). La manipulation et le détournement de ces interfaces permettent de créer des enclaves ou des détournements dans le fonctionnement initialement prévu de ces espaces, créant des respirations, des pauses.

1.2 Définition de la pause

Si notre quotidien est rythmé par une superposition de tâches, d'activités et d'actions conscientes, il est également conformé par les usages de ces outils et de ces interfaces : nous y travaillons, nous y communiquons et nous nous y divertissons[16]. Ces interfaces s'entremêlent dans le continuum de chacun de nos gestes, que nous en soyons pleinement conscient·e·s (où l'utilisateur·rice se concentre sur une ou des interfaces spécifiques et choisies), ou non, demeurant à « portée de bras » autant qu'à « portée d'esprit ». Ces outils et interfaces nous sont d'ailleurs si proches et si familiers qu'il apparaît essentiel de considérer le numérique dans la gestion des pauses prises.

Si nous entendons la pause comme un temps de respiration, un arrêt de l'activité productive pour un temps consacré à la non-production, elle devient un élément incontournable du quotidien. En effet, qu'il s'agisse de son « inutilité », de sa non-productivité, et même de sa place dans la société, nous avons l'habitude de la considérer comme un temps fini, entre deux activités plus valorisées. Pour autant, la continuité même de la pause dans nos activités est un des intérêts majeurs de cette dernière : c'est parce que les fragments de textes littéraires se trouvent entremêlés dans le flux de nos données et de nos interfaces, et dans cette continuité d'usage, qu'ils ouvrent une parenthèse. C'est d'ailleurs cette obligation, au sens où la lecture n'est pas totalement choisie, mais proposée par son apparition au sein de l'activité autre, qui permet cette lecture. Sans interruption dans nos tâches, sans l'inclusion quasi « forcée » de textes littéraires, fussent-ils fragmentaires, la pause volontaire dans le but de débiter une activité spécifique – ici, la lecture – s'impose par sa superposition plutôt qu'elle ne se choisit. Se faisant, elle se fait nécessaire.

Ici, le numérique, par son inclusion dans presque toutes nos activités, apporte à chacun·e une porosité toujours plus importante entre travail et pause. Par exemple, les messageries servent d'outil de productivité : elles envoient de l'information, elles participent aux échanges avec les collègues, elles permettent de communiquer avec les proches et, *in fine*, elles servent à la lecture lors de pauses. D'ailleurs, le marché de l'édition s'interroge sur la manière d'attirer le·a lecteur·rice en dehors de ses activités usuelles, dans le but de le ou la convaincre de faire une pause pour se consacrer à une expérience esthétique. Mais nous pourrions, par le rassemblement au sein de mêmes supports de lecture et de mêmes interfaces, déplacer la question sur cette nécessité, plutôt que de laisser la littérature venir au·à la lecteur·rice. La co-présence permanente va permettre ici de concevoir le

détournement et le piratage d'attention[17] à l'œuvre, où celui-ci, loin de simplement ajouter une énième couche au bruit ambiant, propose par l'incursion de lectures littéraires un autre espace cognitif.

1.3 Espace à fortes contraintes

Chaque mode d'inscription, chaque technique vient avec ses contraintes : qu'il s'agisse de la gravure sur pierre ou des presses d'imprimeries, chacune a apporté son lot d'innovations tout en rendant obsolètes des procédés antérieurs, comme le décrivent Cavallo et Chartier[18]. Il en va de même avec les interfaces numériques : le nombre de caractères, la mise en forme, la diffusion et l'ajout de médias autres que du texte brut vont dépendre des plateformes et de leurs possibilités techniques, ce qui est une illustration concrète des théories de l'éditorialisation énoncées par Marcello Vitali-Rosati[19], éditorialisation qui formate les contenus, mais qui permet également la compréhension et le détournement des règles d'usage édictées par les éditeurs de plateformes et d'interfaces. Si l'auteur·rice travaille son texte pour qu'il puisse circuler selon les lois particulières d'un espace numérique, iel en acquiert une maîtrise intime qui permet par la suite de jouer avec les limites de ces lois. La possibilité de les tordre par l'ajout ou par la modification du code[20], soit stylistique, avec du CSS, ou plus mécanique, avec de la programmation à boucles, va façonner les propositions autant que la maîtrise desdits codes[21].

Ces langages de programmation ne sont cependant pas la face la plus visible ou la plus présente de l'imaginaire du numérique, au contraire des codes sociaux et des grammaires propres à chaque espace qui façonnent bien plus les textes qu'il est possible de publier par leurs impératifs techniques ou d'usage. Nous ne dirons pas une chose de la même façon sur Twitter que sur un blogue, par exemple. Le décalage qui peut se créer en croisant messages, formes et interfaces pour concevoir des œuvres à la jonction de ceux-ci permet une hybridité qui met en lumière ces codes acquis dans des usages généralement non littéraires, devenus presque invisibles par leur familiarité, comme le théorise Yves Citton :

les gestes sont parfois ce qui, du plus profond de moi, échappe à mon contrôle pour dévoiler ce que j'aurais préféré cacher. [...] Nouvel exemple d'affolement des boussoles en présence de la réalité paradoxale du geste : il me révèle le mieux lorsqu'il m'échappe le plus[22].

C'est également ce que développe Emmanuel Souchier[23] lorsqu'il évoque des codes qui ne peuvent être remarqués que par leur décalage dans l'usage littéraire.

2. Invasion du quotidien

2.1 De la littérature au milieu des autres applications

Sur nos supports de lecture, les logiciels, les applications de littérature ainsi que les œuvres sont mêlées à toutes les autres catégories logicielles : il est impossible pour la machine de faire le tri. Et à moins que l'utilisateur-riche ne les trie manuellement dans des dossiers, ils seront accessibles dans les mêmes menus ou écrans d'accueil, la navigation les juxtaposant naturellement en suivant les règles d'affichage et de disposition propres à chaque plateforme. Cette distinction entre applications, œuvres littéraires et autres n'est le plus souvent visible que depuis les magasins d'applications des plateformes applicatives, guidant l'utilisateur-riche dans ses choix par un système de classement par catégories plus ou moins fines. Leur installation, quant à elle, se fera indifféremment de toute autre application sur le support de lecture.

2.2 Jusque dans le centre des notifications

Présents sur les téléphones intelligents depuis leur création et, plus récemment, sur les ordinateurs et les consoles de jeux, des espaces permettent d'afficher et de gérer les notifications au sein de l'interface-machine. Ces courts messages indiquent un changement ou une nouveauté dans les applications et s'affichent sous forme de fenêtres coulissantes en haut de l'écran ou sur l'écran verrouillé. Elles offrent la possibilité à l'utilisateur-riche de savoir qu'il a reçu un nouveau courriel ou que sa commande est en route, que sa réunion est imminente ou que son train aura du retard. Ces notifications font appel à des API qui sont généralement fournies au sein des espaces de programmation propres aux plateformes, ce qui leur permet d'être reprises par de nombreuses applications de lecture qui, par détournement de leur usage principal, en font une utilisation intradiégétique ou extradiégétique qui vient se mêler, là encore, aux informations courantes et non littéraires telles qu'un nouveau courriel, un événement sur son calendrier, un message, etc.

Si nombre de ces applications de lecture ou œuvres applicatives s'en servent simplement pour signaler leur présence et le temps de non-ouverture au lecteur-riche, certaines mettent en place des systèmes de syndication ou d'abonnement permettant de suivre des publications épisodiques. Webtoon[24], par exemple, permet à l'utilisateur-riche-lecteur-riche d'être averti-e de la disponibilité d'un nouvel épisode dès sa publication par une notification dédiée. D'autres, plus adaptées à des modes de lectures sur téléphones intelligents ou, plus largement, aux environnements applicatifs plutôt qu'aux fureteurs, utilisent les notifications comme mécaniques narratives[25]. Ces notifications font alors partie intégrante de l'expérience de lecture, comme les notifications, des fictions reposant sur des interfaces et des mécaniques de messageries. Les notifications sont alors logiquement au cœur de la proposition formelle. Elles signalent la réception de nouveaux messages et la disponibilité de nouveaux fragments du texte. Elles font entrer les protagonistes en dialogue, en conversation avec les lecteur-rices, les rappelant régulièrement et laissant la conversation s'essouffler ou leurs activités diégétiques les retenir. Le rythme entier de l'œuvre se construit alors autour des interruptions et des temps d'attente, poussant le-a lecteur-riche à s'impliquer dès la réception de la notification pour connaître la suite attendue. Ainsi, dans *7 Days!*

de Buff Studio (2018)[26], on suit une jeune fille qui se réveille dans une dimension parallèle où un maître du jeu la guide à travers diverses épreuves par messages. L'interface mimétique d'une messagerie classique permet d'éviter un « tutoriel » ou une longue prise en main et offre de mettre immédiatement en contact l'avatar du-de la lecteur-riche avec les autres protagonistes. L'histoire progresse à travers ces conversations qui, comme les conversations usuelles, s'interrompent quand les personnages sont occupés à d'autres choses ou n'ont plus d'autres informations pour le moment. Les notifications signalant la disponibilité de la suite, de nouvelles informations ou de nouveaux développements dans l'intrigue miment à leur tour les notifications d'une messagerie, indiquant le nom de l'expéditeur-riche, sa photo si iel en a une et les premiers mots du message. Ainsi, l'attente des vibrations ou des sons signalant un nouveau contenu est entremêlée : attente de nouvelles de nos proches et attente d'informations provenant des personnages de la lecture en cours.

3. Parenthèse dans l'interface

Si les applications littéraires sont au même rang dans la navigation-machine que les applications non littéraires, un phénomène similaire à celui des notifications se produit parfois au sein des applications. Dans une application ayant une fonction propre – communication, réseau social, productivité diverse – et reposant sur du texte, des propositions littéraires peuvent fleurir au fil des fragments, au sein de l'interface, voisinant le contenu « prévu » lors de la création de l'objet. Un exemple frappant est Twitter, dont le service et l'application n'ont pas été initialement créés et pensés pour une utilisation littéraire, mais dont les détournements de règles ont ensuite permis l'émergence de ce qui est rapidement devenu la twittérature, une réappropriation d'usage de la plateforme de microblogging qui est intervenue peu après sa création, même si le terme « twittérature » n'est formellement utilisé qu'à partir de 2009[27]. L'exemple de Twitter est marquant en ce sens que le réseau social autorise des pauses de lecture informatives autant que la publication de courts messages d'humeur, une parenthèse parfaite dont les créateur-riche-s se sont emparé-e-s pour en tordre les codes et usages afin d'en proposer une pause littéraire.

3.1 Mimétique d'interfaces usuelles

Ces fictions applicatives nécessitent, pour fonctionner, pour pouvoir être parcourues par le lectorat, que ce dernier comprenne suffisamment les codes de l'œuvre pour accéder à ses différentes composantes. Pour cela, ces applications peuvent faire appel à des codes déjà connus et à des gestes appartenant également au dictionnaire de l'individu en question. La culture numérique, par sa pratique répandue, par la multiplicité des outils et des supports ainsi que par son profond enracinement dans les usages des outils et des supports numériques, favorise une rapide propagation et évolution des pratiques. L'usage des notifications comme l'utilisation d'une interface tactile et son lot de gestes associés se démocratisent toujours plus. Il est crédible d'envisager que la

navigation par défilement vertical dans un contenu linéaire suivi, popularisée par Internet, ou le geste de « tourner une page » commun sur les liseuses et tablettes sera intuitivement utilisé, sans autre réflexion qu'une attention sur son contenu. De la même manière, le *swipe*, soit le glissement latéral du doigt sur écran tactile à valeur de validation binaire en français, popularisé par Tinder, est devenu une mécanique commune de choix et de navigation au sein de fictions interactives. Par exemple, dans *Reigns*, développé par Nerial et édité par Devolver Digital (2019), c'est par cette simple mécanique que le·a lecteur·rice pourra circuler à travers le texte et faire les choix nécessaires pour gouverner son royaume. Ces mimétiques et ces transpositions ne s'arrêtent toutefois pas à un aspect logiciel-machine et touchent toutes les strates du numérique.

3.2 Incorporations dans des CMS connus

Qu'il s'agisse de publications personnelles, à visées professionnelles ou commerciales, l'usage de CMS ou systèmes de gestion de contenu a permis à un grand nombre de personnes d'apprendre à produire et mettre en ligne des informations basées sur du texte. Or, la présence du texte nous mène à la question de la place de la littérature dans ces CMS : s'il est envisageable de relayer du texte informatif, il est également possible de diffuser des textes littéraires. La large disponibilité d'outils comme Wordpress, SPIP, Wix ou Blogspot a permis de mettre en ligne gratuitement des sites sans toucher, ou presque, au code. Il n'est alors plus nécessaire de maîtriser les langages de base du Web pour mettre en ligne du contenu. Ainsi, l'essor des blogues a permis à de nombreux·ses auteur·rice·s de multiplier les espaces dédiés : ateliers ouverts, exposition de processus et publications exclusives y ont pris place. Ces CMS proposent de relier entre eux des sites et des blogues, permettant la création de communautés. L'usage de liens, de *tags* et d'autres systèmes d'étiquettes permet la navigation hypertextuelle et la popularisation de ces formes. Plusieurs plateformes ont par la suite pu reprendre ces codes pour ouvrir à leur tour des espaces consacrés à la littérature, qu'il s'agisse de Wattpad ou Wattpad Tap pour les fictions interactives, ou de Webtoon ou Webtoon Factory pour la bande dessinée – et plus précisément de bandes défilées.

La popularité grandissante de ces plateformes ainsi que le volume général d'utilisateur·rice·s a, à son tour, favorisé l'émergence d'espaces de socialisation permettant l'inclusion de systèmes d'abonnements ou des possibilités de commentaires, de notations. Ces espaces ont également offert la possibilité aux utilisateur·rice·s de créer des flux RSS regroupant toutes les publications dans l'ordre de leurs parutions, permettant ainsi à des textes littéraires de côtoyer les guides divers et les récits plus personnels. Le parcours de lecture n'est alors plus purement informatif, la création littéraire mobilise ces outils pour y créer des lieux adaptés à sa diffusion.

4. Bouleversement du flux

4.1 Incursion sur les murs et fils d'actualités

La démocratisation des réseaux sociaux et leur expansion rapide ont mené un grand nombre de personnes à y créer des comptes et des profils. Les auteur·rice·s s'y sont installé·e·s pour partager des textes, souvent courts en raison des contraintes de ces plateformes. De la littérature des profils à la twittérature[28] en passant par l'instapoésie[29], les propositions formelles de ces plateformes tant dans l'usage de médias divers que dans le caractère éphémère de certaines publications ont été rapidement détournées pour des fins créatives plutôt que pour l'autopromotion.

Ces publications reposant principalement sur du texte et étant difficilement authentifiables, il a rapidement été possible de croiser presque indifféremment auteur·rice·s issu·e·s de l'édition traditionnelle, (ro)*bots* utilisant les textes littéraires, et, plus récemment, l'intelligence artificielle comme matière première à de nouvelles créations, donnant la possibilité à chacun·e de lire et de s'abonner à ces publications. Grâce à la disponibilité d'API, il est en effet devenu possible de programmer des robots, ces fameux *bots* publiant à intervalles réguliers toutes sortes de contenus soit prérédigés, soit générés par le programme.

Chaque utilisateur·rice inscrit·e sur ces plateformes dispose d'un profil ou plusieurs dans le cas d'inscriptions multiples, pour publier et partager ce qu'iel veut et d'un mur ou fil d'actualité présentant les publications des comptes auxquels iel est abonné·e. Parmi eux, les comptes publiant des textes littéraires sont mélangés à tous les autres, indiscernables pour la machine : les publications artistiques et littéraires infusent le flux personnel et chacune ouvre alors un espace en creux, une brève interruption où la lecture n'est plus une lecture d'information, mais une lecture de divertissement[30] dans le défilement continu des données.

4.2 Jusque dans les interfaces de messagerie et clavardage

Ces réseaux sociaux s'accompagnent d'espaces d'échanges directs qui prennent la forme de messageries privées, et pour Facebook, d'une application à part entière consacrée à ces discussions, seul·e ou en groupe : Messenger. Les interfaces sont alors très proches des interfaces de discussion par texto ou clavardage. La programmation de correspondant·e·s virtuel·le·s a permis d'y inscrire des propositions littéraires : si les échanges sont faits avec un programme nourri de citations de Victor Hugo (ou de tout autre auteur·rice) et conversant, ou répondant uniquement avec des extraits de ses textes, l'appartenance au corpus littéraire saute aux yeux – ainsi que le détournement –, à l'image du compte @VictorHugoBot[31]. Il ne s'agit cependant pas de l'unique forme existante : des textes entièrement créés pour ces échanges ont vu le jour. Ils sont alors conçus pour répondre et interagir avec le·a lecteur·rice au rythme de ses échanges épistolaires. Leur proximité dans l'usage de la langue et dans leur adresse aux utilisateur·rice·s vient mêler plus étroitement encore la notification de ces nouveaux messages à celles liées aux proches avec l'utilisation de texte conversationnel. Par

exemple, le *bot* Robert[32] brouille les lignes : il propose au·à la lecteur·rice de lui confier ses problèmes afin de lui remonter le moral, puis il se rebelle, son but réel étant de questionner les rapports humains-robots.

5. Co-présence et co-habitation

Toutes ces imbrications mènent forcément à s'interroger sur la pause : quels espaces de la vie numérique (ou de la vie tout court) ne sont pas littéraires ? Où commence et où s'arrête la pause ?

5.1 Numérique comme espace de vie

Les activités numériques, déjà variées, que j'ai abordées ne représentent qu'une infime partie des possibles et des habitudes déjà répandues. Celles-ci ne permettent pas forcément un tour d'horizon plus complet tant elles sont diverses et imbriquées dans les usages et le quotidien des utilisateur·rice·s. En cette qualité, chacun·e partage sa vie entre réalité physique et numérique, et ce, dans une forme de continuum : il n'y a pas d'une part les activités de l'une de ces réalités, et de l'autre, un ensemble d'usages programmatiques, mais plutôt un tout permettant à chacun·e de mener à bien ses tâches quotidiennes. Or, cette cohabitation permet une ouverture à une double forme de littérature. Comme Yves Citton le décrit, le numérique, par la fragmentation de l'attention qu'il engendre en multipliant les lieux d'informations et les courtes réactions nécessaires, ouvre la porte à une infinité de courtes déconcentrations : autant d'interstices où la littérature peut venir se nicher[33].

5.2 Lieu public

Le numérique est un lieu public parce qu'un lieu de vie partagé mondialement. Même si nous habitons des bulles reliées à nos proches, il existe toutes sortes de portes de sortie et de moyens d'aller explorer plus loin que la première sélection que les algorithmes d'intérêts nous présentent. Il est possible de considérer l'incursion de textes littéraires dans le numérique comme un déplacement de sens par rapport à ce que proposent ces algorithmes. Si les œuvres présentes sur les plateformes de publications ou les réseaux sociaux sont incluses dans les suggestions des algorithmes d'intérêts, elles s'inscrivent pleinement dans ces plateformes, et par ce fait, sont soumises aux mêmes règles que les autres contenus. L'utilisation de ces algorithmes dans la diffusion d'une œuvre participe donc de l'expérience, mais également de l'infiltration littéraire de la lecture sur ces plateformes. La confrontation avec le texte et la trace d'autres humaine·e·s ouvre des co-écritures, des réponses et des textes interactifs. La co-création de littératures des réseaux, dans sa proposition sociale de participation à des sondages, des partages ou des réponses à certains fragments, par exemple, participe d'une prise de recul par rapport à une consommation plus classique, plus attendue de ces espaces. Par cette co-création, le parcours de lecture s'interrompt pour participer à une œuvre, qu'elle soit collective ou non, humaine ou non, et plus seulement pour

une pratique d'entre-soi ou une simple prise d'informations. Cette pause dans le défilement peut constituer un espace de création fort comme avec #dérive[34], qui est devenue une œuvre twittéaire regroupant des centaines de personnes sur trois continents, ou rester dans l'intimité d'un échange épistolaire avec un *bot* littéraire ne nous répondant que par des citations de sa-on auteur·rice de référence.

La publication de textes est, comme dans toute dynamique de publication, l'affichage d'un possible littéraire. Sauf que ces textes sont accessibles à tous·tes quasi immédiatement. Ce partage a mené à bien des dérives, mais les *streams* de lectures orales ou de partage d'histoires d'horreur, notamment, sur les plateformes de diffusion de vidéos de jeu en direct, permettent la constitution de communautés littéraires rassemblées autour d'imaginaires communs. La littérature orale reprend alors corps dans des espaces-temps « volés » et détournés de la consommation de visuels vidéoludiques. Le bruit de fond s'interrompt un moment pour charrier un texte lu ou une histoire collectée.

5.3 Temporalité commune

Le sentiment d'instantanéité d'Internet et par extension du numérique a toujours été présenté comme un leurre, plus un argument commercial qu'une réalité effective. Or, la connexion simultanée devient possible. La synchronicité et l'asynchronicité – comme défini par Janet Murray dans *Hamlet on the Holodeck*[35] – deviennent des mécaniques narratives : les personnages continuent leurs quêtes que le·a lecteur·rice soit disponible ou non. Les publications littéraires sur les réseaux paraissent que l'on soit connecté·e ou non, avec le risque d'être enterré sous des publications plus récentes.

5.4 Espace d'inscription des activités quotidiennes

Cette littérature des interstices devient en quelque sorte une littérature qui vient se superposer dans le quotidien du·de la lecteur·rice : c'est le texte qui parcourt le chemin jusqu'à l'imaginaire et non plus l'inverse. La figure du museur, celui qui se perd et explore sans but, sans transformer l'espace parcouru en téléotopie, figure décrite par Bertrand Gervais dans *Figures, lectures*[36] prend alors toute son épaisseur : la dérive théorique, les errements et la lecture de divertissement viennent s'inscrire par-dessus l'usage usuel comme en compagne turbulente du quotidien et de l'activité numérique, compagne forçant l'interruption et donc la pause. La brièveté des formats et leur perpétuelle mise en compétition avec d'autres contenus disqualifie une immersion longue ou une lecture littéraire, mais n'empêche pas l'invasion d'espaces non littéraires à la création.

- [1] Vincent Citot, « La condition philosophique (La réflexion, le préreflexif et la question du scepticisme) », *Le Philosophoire*, 2007/1, n° 28 [en ligne] (<https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2007-1-page-219.htm>), p. 219-236. [Site consulté le 10 janvier 2023].
- [2] Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011.
- [3] Marcello Vitali-Rosati, « Qu'est-ce que l'écriture numérique ? », *Corela*, HS 33, 2020, [en ligne] (<https://journals.openedition.org/corela/11759>). [Site consulté le 10 janvier 2023].
- [4] Emmanuel Souchier, « Regards sur le numérique », dans Emmanuel Souchier, Étienne Candel, Gustavo Gomez-Mejia (dir.), *Le numérique comme écriture*, Paris, Armand Colin, 2019, p. 21-191.
- [5] Alexandra Saemmer, *Rhétorique du texte numérique : Figures de la lecture, anticipations de pratiques*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib.
- [6] Emmanuelle Lescouet, Marcello Vitali-Rosati, « Documenting Electronic Heterogenous Literature », *ELO (congrès)* (<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/26694>), 2022, 31 mai. [Site consulté le 10 janvier 2023].
- [7] Yannick Rumpala, *Cyberpunk's not dead : laboratoire d'un futur entre technocapitalisme et posthumanité*, Saint-Mammès, Le Béalial', 2021.
- [8] L'Insee (Institut national de la statistique et des études économiques) affirme qu'en 2021, en France, 77 % des plus de 15 ans ont un téléphone intelligent – dont 94 % des 15-30 ans – et 95 % des français·e·s ont un téléphone mobile. <https://www.insee.fr/fr/statistiques/6036909> [Site consulté le 10 janvier 2023].
- [9] Statistique Canada indique qu'en 2020, au Canada, 84,4% possèdent un téléphone intelligent, dont 96,3% des 15-24 ans et 96,5% des 25-44 ans. https://www.statcan.gc.ca/fr/sujets-debut/economie_et_societe_numeriques/telecommunications [Site consulté le 10 janvier 2023].
- [10] Enrico Agostini-Marchese, « L'agir en condition hyperconnectée », dans Jake Moore, Christelle Proulx (dir.), *How to do cities with words*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2020.
- [11] Anthony Masure, *Design et humanités numériques*, Paris, B42, 2017, p. 60-61.
- [12] Yves Citton, *Gestes d'humanités : anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 2012.
- [13] Emmanuelle Lescouet, « Gestes de lecture numérique et lecture immersive de science-fiction », *ReS Futuræ*, 20, 2022.

- [14] Dominique Cardon évoque cette première mention du hashtag par un inscrit sur le réseau Twitter. Dominique Cardon, *Culture numérique*, Paris, SciencePo Presses, 2019, p. 103.
- [15] Emmanuelle Lescouet, « #dérive : lire Montréal », *Flamme*, 1, 2023 [à paraître].
- [16] « La technique, l'informatique, dans sa production et ses usages, constitue ainsi un corps, et ce corps forme, dans sa réalité sociale, le numérique. ». Milad Doueïhi, *Qu'est-ce que le numérique ?*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, p. 16.
- [17] Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Édition Amsterdam, 2007.
- [18] Roger Chartier, Guglielmo Cavallo, *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- [19] Marcello Vitali-Rosati, « Qu'est-ce que l'éditorialisation ? », *Sens Public*, 2016. Marcello Vitali-Rosati, *On Editorialization: Structuring Space and Authority in the Digital Space*, Amsterdam, Institute of Network Cultures, 2018.
- [20] Alexander R. Galloway, « The Computer as a Mode of Mediation » [introduction], dans *The Interface Effect*, Cambridge, Malden, Polity, p. 1-24.
- [21] Éric Delamotte, « Approche de la trans-littéracie informationnelle et réflexions sur la notion de compétence info-communicationnelle », *Les compétences médiatiques des gens ordinaires, Recherches en Communication*, n° 33, p. 17-34.
- [22] Yves Citton, *op. cit.*, p. 42.
- [23] Emmanuël Souchier, Yves Jeanneret, Joëlle Le Marec, *Lire, écrire, récrire : signes et pratiques des médias informatisés*, Paris, Bibliothèque publique d'information : Centre Pompidou, 2003.
- [24] Webtoon est une plateforme multilingue de publication et de lecture de bandes défilées créée en 2004 : <https://www.webtoons.com/en>.
- [25] Emmanuelle Lescouet, *op. cit.*
- [26] Je développe ce propos dans Emmanuelle Lescouet, « Texto et clavardage : L'épistolaire numérique », *Échange(s)* (<https://papyrus.bib.montreal.ca/1866/26381>), 2022, 16 mars. [Site consulté le 10 janvier 2023].
- [27] Annie Côté, « Twittérature et genres », *Québec Français*, n° 173, 2014, p. 74-75.

[28] Stéphane Bataillon, *Vous avez dit Twittérature ? La littérature sur Twitter : un état des lieux* [en ligne], 2011. [Site consulté le 10 janvier 2023].

[29] Amélie Lemieux, Georgina Barton, David Lewkowich, Boyd White, Marie-Claude Gauthier, Frankie Beauchamp, « Instapoésie : de l'espace de partage littéraire virtuel à la production de textes poétiques en classe du secondaire », *Revue de recherches en littératie multimodale*, 16, 2022, 1-20.

[30] Bertrand Gervais, *Logiques de l'imaginaire : Figures, lectures*, Montréal, Le Quartanier, 2007.

[31] <https://www.twitter.com/VictorHugobot>.

[32] Robert est un chatbot conversationnel créé par Serge Bouchardon, Adrien Agnel, Théo Bastoul, Marine Carpe, Amaury Fouquet-Lapar, Ninon Lize-Masclef, Estelle Rose, Adrien Soler, Samuel Thomazeau. Il est disponible sur Facebook Messenger (<https://www.facebook.com/chatbotrobert> (<https://www.facebook.com/chatbotrobert>)).

[33] Yves Citton, *op. cit.*

[34] Emmanuelle Lescouet, « #dérive : lire Montréal », *Flamme*, 1, 2022.

[35] Janet H. Murray, *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*, Cambridge, MIT Press, 1997.

[36] Bertrand Gervais, *Logiques de l'imaginaire : Figures, lectures*, Montréal, Le Quartanier, 2007.

DANS CE NUMÉRO

- > PRÉSENTATION (/NUMERO3)
- > AVANT-PROPOS (/NUMERO3/AVANT-PROPOS)
- > LES MODULATIONS DE L'ENJAMBEMENT CHEZ SERGE GAINSBURG (/NUMERO3/LAROUCHE)
- > HISTOIRE ÉDITORIALE ET STYLISTIQUE D'UN ALLIAGE DE PONCTÈMES DANS BOUVARD ET PÉCUCHET DE GUSTAVE FLAUBERT (/NUMERO3/MAILHOT)
- > LE FRAGMENT OU L'INTERRUPTION VOLONTAIRE D'ÉCRITURE. LE CAS DE BLEUETS (2009), DE MAGGIE NELSON (/NUMERO3/LANDRYORVOINE)
- > LA PAUSE COMME CONDITION DE CRÉATION DANS LES DEUXIÈMES DE ZVIANE (/NUMERO3/MAILLE)

EMMANUELLE LESCOUET

Emmanuelle Lescouet est doctorante en littéraire à l'Université de Montréal où elle s'intéresse aux corpus de l'imaginaire, en science-fiction et en fantasy. Ses recherches portent sur les gestes de lecture en environnement numérique ainsi que sur la lecture de divertissement et d'immersion. Elle est chargée de cours à l'Université de Montréal, coordonne le Répertoire des Écritures Numériques (<https://repertoire.ecrituresnumeriques.ca/s/repertoire/page/accueil>) en plus d'être membre de plusieurs laboratoires : CRCEN, LQM-Littérature Québécoise Mobile, LAB-yrinthe, Laboratoire des cultures de l'imaginaire, Stella Incognita. Éditrice depuis une dizaine d'années, elle participe à de nombreux projets d'édition et de vulgarisation, notamment au Carnet de la Fabrique du numérique (<https://carnet.fabriquedunumerique.org/>) (Université Laval) et au site de LAB-yrinthe (<https://lab-yrinthe.ca/>) (UQAM), à la revue Dire et au cercle d'étude Pika-Pi.

POUR CITER CET ARTICLE

Lescouet, Emmanuelle. « Incursion littéraire dans le flux », *Verbatim*, n° 3 (2023), [en ligne].
<<https://revueverbatim.ca/numero3/lescouet>>



Propulsé par Drupal (<https://www.drupal.org>)