

V E R

B « A

T I M

Page couverture et logos faits par Elen Kolev et Chloé Gastinel. Tous droits réservés.

Les opinions émises dans cette revue ne sont pas nécessairement celles des éditeurs, de l'ADELFIES, de l'AGELF ou de l'Université McGill. Les articles qui y sont publiés sont la propriété intellectuelle de la revue *Verbatim*.

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 estudiantin annuel de l'ADELFIES.

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.

© Revue Verbatim, 2022

Tous droits réservés

Dépôt légal 2e trimestre 2022

ISSN 2564-0496

Aménager la liste

Revue *Verbatim*
Numéro 2 (2022)

Comité éditorial :

Juliette Beeson
Étienne Poirier
Mathilde Vallières
Samuël Lévesque
Alexandre Jutras

« VERBATIM »

Table des matières

Avant-propos	vi
Biographies des auteur.trice.s.....	ix
Inventorier l'archive La fonction mémorielle de la description de photographies chez Perec et Modiano Emilie Drouin (CRILCQ, Université de Montréal).....	1
Écrire, c'est perdre des morceaux Écriture et différence sexuelle dans <i>Folle</i> de Nelly Arcan Francesca Caiazzo (Université Sherbrooke).....	15
Poétique de la liste et thérapeutique de la dé-coïncidence dans <i>L'homme aux trois lettres</i> de Pascal Quignard Éric Bérubé (Université Laval).....	28
Dossier « Initiation à la recherche »	39
La littérature médiévale, grande génératrice de mêmes : un travail de vulgarisation et de création Ana Popa (Université McGill).....	39
Répétition et étrangeté dans <i>Pourquoi Bologne</i> d'Alain Farah Alicia Lafortune (Université McGill).....	49
Inverser l'immatériel : la poésie des troubairitz à la rencontre de la lyrique masculine Madeline Tessier (Université McGill).....	55
Imaginaire de la fin et conscience apocalyptique dans <i>Le fil des kilomètres</i> et <i>Le poids de la neige</i> de Christian Guay-Poliquin Florence Lavoie (Université McGill)	63
Table-ronde : Regards transhistoriques sur la liste et le catalogue.....	71

Avant-propos

Le 7 octobre 2020 paraissait l'inventaire posthume de la bibliothèque de Réjean Ducharme, dans le but de donner accès aux références et à l'imaginaire de l'auteur. Restée intacte, la bibliothèque porte en creux la présence de l'écrivain, et son catalogue en structure le souvenir. Le rapprochement entre inventaire et mémoire que mettait en scène ce livre est central à l'imaginaire de la liste et des formes textuelles qui lui sont associées. La parution de cet ouvrage nous a donné envie de nous attarder au rôle de la liste en littérature, et plus particulièrement à l'importance de la mémoire dans l'imaginaire sériel, que l'on parle de listes d'épiceries et autres aide-mémoire de la vie quotidienne ou de formes juridiques comme les testaments. À plus grande échelle, l'organisation des savoirs en listes et en catalogues favorise leur mémorisation en plus d'assurer leur transmission aux générations futures. Située à la limite du littéraire, la liste crée un contraste important lorsqu'elle est intégrée au récit: c'est « l'effet-liste » qui fait de cette forme un kyste textuel. De par sa proximité avec le discours savant, la liste est en outre le lieu de renversements parodiques; elle oscille constamment entre le discours totalisant de l'encyclopédie et l'énumération chaotique qui pervertit les codes du savoir organisé, comme dans le catalogue de la bibliothèque de Saint-Victor chez Rabelais. Qui dit classification dit aussi inclassable : il n'est pas toujours possible d'assigner un texte, une pratique, une identité à une catégorie précise. Si l'inventaire assure la mémorisation, faut-il conclure que l'inclassable est condamné à l'oubli ?

Ces réflexions sont à l'origine du 13e colloque étudiantin de l'ADELFIES, *Aménager la liste*, qui a eu lieu en ligne les 18 et 19 mars 2021. Ce colloque a été l'occasion d'entendre les communications d'étudiant.e.s aux cycles supérieurs de cinq universités de part et d'autre de l'Atlantique. De ce colloque est née la section « Aménager la liste » du présent numéro de la revue *Verbatim*, dont les auteur.ice.s étudient la liste et l'imaginaire sériel à partir de formes textuelles variées. Dans le cadre d'un article tiré de sa présentation au colloque, Émilie Drouin s'est intéressée à la fonction mémorielle de l'inventaire de documents dans deux romans portant sur la Shoah, soit *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec et *Dora Bruder* de Patrick Modiano. L'effet-liste est en quelque sorte doublement présent dans cette étude, puisqu'il sous-tend l'organisation métonymique de la description des documents d'archive, mais aussi la classification de ces documents en inventaires. La liste joue dans les deux romans un rôle commémoratif important, permettant de ménager un rapport plus apaisé à la mémoire d'évènements traumatiques, comme le propose le philosophe Paul Ricoeur. Éric Bérubé attribue lui aussi une visée thérapeutique à la liste à travers le concept de « dé-coïncidence » (François Jullien) qu'il rapproche de l'écriture de Pascal Quignard dans *L'Homme aux trois lettres*. Le potentiel d'expansion

infinie de la liste, qui la distingue de l'écriture fragmentaire et la rapproche de l'association libre psychanalytique, se prête alors à une cure négative par « anéantissement de l'identité ».

Dans un article de la section « Varia », Francesca Caiazzo étudie quant à elle la représentation de l'écriture et ses liens avec la différence sexuelle dans *Folle* de Nelly Arcan. La conception de la littérature qui se dégage de l'œuvre arcanienne est celle d'une « activité d'automutilation créatrice » qui ne fait que mettre de l'avant une incommunicabilité fondamentale. En clôture de cette première partie de la revue se trouve une transcription de la table ronde du colloque *Aménager la liste*, intitulée « Regards transhistoriques sur la liste et le catalogue ». Dans cette fascinante discussion animée par Isabelle Arseneau, notre invitée spéciale Madeleine Jeay (Université McMaster), grande spécialiste de la liste dans la littérature médiévale, et le professeur Ollivier Dyens (Université McGill) comparent leurs rapports respectifs à l'imaginaire sériel dans une temporalité large, des *Évangiles des quenouilles* (1480) aux nouvelles technologies.

Ce deuxième numéro voit également l'introduction d'une nouvelle section, dédiée aux étudiant.e.s de premier cycle en littérature. Réunissant les textes de quatre étudiantes, la section « Initiation à la recherche » est l'occasion de promouvoir de nouveaux objets d'études, par le biais de nouvelles voix critiques. La littérature québécoise contemporaine y est à l'honneur : Alicia Lafortune décrit ainsi la lecture idéale qu'appelle *Pourquoi Bologne* d'Alain Farah à partir de son épitexte et du roman même. C'est par la répétition que s'énonce une forme d'étrangeté qui rend une « bonne lecture » du roman si difficile à réaliser. Dans son article sur *Le fil des kilomètres* et *Le poids de la neige*, Florence Lavoie s'intéresse quant à elle à la vision apocalyptique dont témoigne l'œuvre de Christian Guay-Poliquin. Ce rapport à la fin, typique des fictions d'anticipation, s'énonce à la fois dans le traitement du temps et dans celui de l'espace, afin de faire valoir la solitude et la destruction qui font suite à l'effondrement du système capitaliste. Reliant, comme notre table-ronde, le contemporain au Moyen-Âge, l'article d'Ana Popa offre une relecture originale de la littérature médiévale par sa récupération en mêmes Internet. Entre l'emprunt d'images aux manuscrits, la reprise de termes archaïques et le pastiche de modèles existants, le même médiéval offre une interprétation ludique de la période, fortement teintée de préoccupations contemporaines. Madeline Tessier clôt cette section avec une toute autre perspective sur la période médiévale en mettant l'accent sur la poésie des troubairitz. La réinterprétation par des autrices de certaines conventions d'une poésie généralement associée aux troubadours permet d'y exprimer un désir plus assumé et de renouveler le traitement de l'amour courtois.

L'équipe de *Verbatim* se réjouit de cette nouvelle collaboration avec le premier cycle qui réaffirme son engagement à faire rayonner la recherche étudiante à tous les niveaux. Il faut d'ailleurs remercier le Département des littératures de langue française, de traduction et de création, l'Association des étudiant.e.s en littératures de langue française, en traduction et

en création inscrit.e.s aux cycles supérieurs (ADELFIES), ainsi que l'Association étudiante des cycles supérieurs de l'Université McGill (AÉCSUM) pour leur soutien financier qui a permis d'organiser le colloque *Aménager la liste* et d'en publier les actes dans ce numéro.

Biographies des auteur.trice.s

Emilie Drouin (CRILCQ, Université de Montréal)

Emilie Drouin est doctorante en Littératures de langue française à l'Université de Montréal, où elle s'intéresse à la spectaculaire mise en scène de leur énonciation par plusieurs narrateurs et narratrices enfants du roman québécois contemporain ainsi qu'aux questions sur leur identité soulevées par ce rapport particulier au langage. Elle a publié des articles dans les revues *Fixxion* et *Fémur* et dans le collectif *À la carte : le roman québécois contemporain (2015-2020)*. Elle est membre du comité scientifique de la revue *Fémur*, du comité organisateur du colloque VocUM ainsi que membre étudiante du CRILCQ.

Francesca Caiazzo (Université de Sherbrooke)

Francesca Caiazzo est doctorante en études françaises et assistante de recherche à l'Université de Sherbrooke, ainsi que traductrice de l'italien et de l'anglais. Elle a une double formation en lettres modernes (Université Lumière Lyon 2) et en études de genre (Université Paris 8), et ses recherches portent sur les différentes formes d'écriture et de représentation de la sexualité dans la littérature de langue française contemporaine.

Éric Bérubé (Université Laval)

Éric Bérubé est candidat à la maîtrise en Études littéraires à l'Université Laval. Le mémoire qu'il rédige, sous la direction de Jonathan Livernois, porte sur les implications éthiques et existentielles de l'usage de la citation dans les essais d'Yvon Rivard. Cette recherche l'amène à s'intéresser à la fois aux formes contemporaines de la pensée dans leur travail de la langue et leur rapport à la littérature ainsi qu'à certaines théories pragmatiques de la lecture.

Ana Popa (Université McGill)

Ana Popa est candidate à la maîtrise en critique littéraire au Département des littératures de langue française, de traduction et de création de l'Université McGill. Elle s'intéresse avant tout à l'humain qui s'adonne à l'écriture sous toutes ses formes. Qui écrit? Pourquoi écrit-on? Comment écrit-on?

Ses recherches portent sur les stratégies traductives employées par des auteurs et des traductrices du XVIIIe siècle pour éviter la censure, ainsi que sur le même Internet en tant que micro-forme de littérature populaire.

Alicia Lafortune (Université McGill)

Alicia Lafortune est étudiante de première année à la maîtrise en langue et littérature françaises à l'Université McGill. Dans le cadre de son mémoire, elle étudie les représentations de la maison dans la littérature québécoise contemporaine sous l'œil de la psychanalyse.

Madeline Tessier (Université McGill)

Madeline est actuellement étudiante au baccalauréat à l'Université McGill, dans le département de littérature française, de création et de traduction. Ses recherches portent avant tout sur la particularité des voix dites « féminines » au Moyen Âge. Elle s'intéresse plus spécifiquement aux discours des personnages romanesques féminins ainsi qu'aux textes écrits par des femmes (troubairitz, Christine de Pizan, etc.). Elle est la co-fondatrice du club de lecture « Lison des écrivaines » de McGill. Possédant une visée féministe, le club a pour but d'engendrer des discussions autour d'œuvres écrites par des femmes et des personnes non-binaires, malheureusement encore très peu lu.e.s dans les salles de classe. Madeline est également éditrice pour la revue de création littéraire *Lieu commun*.

Florence Lavoie (Université McGill)

Florence Lavoie a terminé son baccalauréat en Études et pratiques littéraires profil Création à l'Université McGill en avril 2022 ; elle débutera sa maîtrise en recherche-crédation sous la direction du professeur Alain Farah à l'automne suivant. Elle s'intéresse à l'hybridité générique et à la notion de tombeau littéraire dans l'œuvre de Vickie Gendreau. Entre-temps, elle a été coordonnatrice de la correction puis éditrice de la section Culture au journal *Le Délit*, seul journal francophone de l'Université McGill, éditrice et réviseuse linguistique de la revue *Lieu commun* et a coordonné la production et la publication de *Fractures*, un recueil de poésie collectif.



Inventorier l'archive

La fonction mémorielle de la description de photographies chez Perec et Modiano

Emilie Drouin (CRILCQ, Université de Montréal)

Des photos de famille, le dimanche, à la campagne, avec le grand frère, la petite sœur, le chien. Des photos de jeunes filles. Des photos de copains, dans la rue. Des sourires et des visages confiants dont l'anéantissement nous fera éprouver jusqu'à la fin de nos vies une terrible sensation de vide. Voilà pourquoi il nous arrive, par moments, de ne plus nous sentir tout à fait présents dans ce monde qui a tué l'innocenceⁱ.

Patrick Modiano, *Avec Klarsfeld, contre l'oubli*

L'Histoire, « avec sa grande hache » comme l'écrivait Georges Perecⁱⁱ, tient lieu de réponse aux questions à propos de ses parents : « la guerre, les camps » (W, 17). Né en 1936, Georges Perec devient orphelin de père quand Icek Perec meurt au combat en 1940 et orphelin de mère lorsque cette dernière est déportée à Auschwitz en 1943, après avoir envoyé l'enfant en zone libre pour le protéger. « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance », écrivait donc Perec (W, 17); « L'on n'avait pas à m'interroger sur cette question. Elle n'était pas inscrite à mon programme. [...] [U]ne autre histoire, la Grande, [...] avait déjà répondu à ma place » (W, 17) Dans *W ou Le souvenir d'enfance*, l'entreprise autobiographique se trouve entrecroisée d'un texte aux apparences de fiction et qui constitue en réalité une allégorie du système concentrationnaire, véritable réponse à cette absence de souvenirs d'enfance. C'est cette question de la mémoire à propos de l'Occupation qui unit *W ou Le souvenir d'enfance*, de Perec, et *Dora Bruder*ⁱⁱⁱ de Patrick Modiano^{iv}, où le narrateur mène une enquête biographique à propos d'une jeune fugueuse, dont il a lu l'avis de recherche dans un journal parisien datant de la Seconde Guerre mondiale : « On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans », description physique, habillement, coordonnées des parents (DB, 7). Or, autant chez Perec que chez Modiano, les interrogations sur le sort et l'identité de Dora Bruder et d'Icek et Cyrla Perec appellent une réponse détournée – *oblique*, dirait Philippe Lejeune^v – qui passe notamment par la description, méthodique ou non, de photographies^{vi}. Ainsi, de même que Perec ne parvient pas à raconter avec précision ses souvenirs d'enfance – la critique a d'ailleurs soulevé plusieurs incohérences et inexactitudes dans son récit –, l'enquête du narrateur modianesque échoue à retracer la jeune Juive, à déterminer « à quoi elle passait ses



jours, où elle se cachait, en compagnie de qui elle se trouvait » pendant cet hiver 1941-1942 (*DB*, 144). La saisie du passé a été rendue impossible par « les bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d'occupation, le Dépôt, les casernes, les camps, l'Histoire, le temps » (*DB*, 145), l'incomplétude et la difficulté d'avoir accès aux archives constituant autant d'embûches pour celui qui cherche témoins et témoignages de la vie et de la fugue de Dora. Les écritures de Perec et de Modiano sont donc liées par cette question de la mémoire et de son pendant, l'oubli^{vii} ; or, de quelle mémoire parle-t-on lorsque les questions demeurent sans réponses, que les réponses ne sont que pistes ou hypothèses et ne peuvent être que collectives? C'est en observant plus particulièrement ces retours vers la mémoire *matérielle* – plus précisément *photographique* –, élément poétique commun à ces deux textes, que je m'intéresserai aux diverses formes que peut prendre l'inventaire, d'abord en m'attachant à étudier la description du contenu des photographies, puis en examinant leur traitement en tant que documents d'archive.

Le parti pris de l'*ekphrasis*

D'abord, comme l'a déjà souligné la critique^{viii}, les deux auteurs ont choisi de ne pas représenter de photographies dans leurs livres. Décrire plutôt que reproduire, tout en revendiquant un rattachement intime au passé réel, c'est là un choix très net envers le texte plutôt que l'image, envers l'interprétation plutôt que la reproduction des traces de ce qui a été, de *ceux qui ont été*. En découle pour les textes une position très particulière entre le pouvoir d'attestation – le « *Ça-a-été* » barthésien^{ix} – de la photographie et la fonction littéraire de la description^x, position qui cristallise également la tension entretenue par les deux œuvres dans leur rapport au réel et, incidemment, dans leur rapport avec le genre romanesque^{xi}. Ainsi, comme l'écrivait Roland Barthes dans *La chambre claire*, la photographie possède ce pouvoir particulier qui est celui d'être « littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là [...]»^{xii}. En faisant apparaître les photographies dans et par le langage ordinaire, sans les reproduire, les auteurs en font plutôt des « *images parlées en texte* [...] qui constituent la seule réalité sémiotique et littéraire à la fois^{xiii} ». Ce parti pris de l'*ekphrasis*^{xiv} devrait aussi signifier l'adoption du paradigme de la description, qui a recours à « un certain nombre d'organismes textuels topographiques formant une structure cardinale qui mime un cadrage et une 'perspective' propre à l'image^{xv} » et qui peut être « parasitée par l'incorporation d'une structure linéaire de type (pseudo) narratif, un récit, qui raconte une successivité séquentielle et causale [...] que l'image ne saurait, d'un strict point de vue sémiotique, élaborer^{xvi} ». C'est le cas chez Georges Perec et Patrick Modiano, où la référentialité photographique est loin de l'arrêt sur image typique du descriptif^{xvii} alors qu'elle est plus qu'à son tour *parasitée* par une narration qui sert d'arrimage entre les différentes modalités de la saisie du passé, soit la mémoire (entre le souvenir et son absence) et l'histoire (comme rapport à la trace archivistique qu'est la photographie).



Ainsi, dans la portion autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance*, Georges Perec décrira quelques photographies familiales qu'il possède après en avoir rapidement fait l'inventaire – une de son père et cinq de sa mère (W, 45). D'abord, une image où il se trouve, très jeune, dans les bras de sa mère :

Deux photos

La première a été faite par Photofeder, 46, boulevard de Belleville, Paris, 11e. Je pense qu'elle date de 1938. Elle nous montre, ma mère et moi, en gros plan. La mère et l'enfant donnent l'image d'un bonheur que les ombres du photographe exaltent. Je suis dans les bras de ma mère. Nos tempes se touchent. (W, 73)

Si cette description peut effectivement correspondre à la scène véritablement représentée sur la photographie que Perec a sous les yeux, sa description revêt également une dimension symbolique par la façon dont elle rapproche la scène représentée et l'iconographie classique de la Vierge à l'enfant, notamment par la disposition des corps l'un par rapport à l'autre et par l'insistance sur le « bonheur » exalté par la photographie. À propos de cette description, Manet van Montfrans souligne qu'« il n'y a pas ou peu d'analyse explicite » de cette photographie et que « les émotions sont généralement censurées^{xviii} ». L'effet produit est fort symbolique, comme si la représentation canonique de la maternité dans la culture chrétienne se substituait à l'absence de souvenirs de la mère réelle, biologique^{xix}. Ce manque – de la mère, de souvenirs de la mère – est également rendu présent par la description subséquente de la photographie :

J'ai des cheveux blonds avec un très joli cran sur le front (de tous les souvenirs qui me manquent, celui-là est peut-être celui que j'aimerais le plus fortement avoir : ma mère me coiffant, me faisant cette ondulation savante). Je porte une veste (ou une brassière, ou un manteau) de couleur claire, fermée jusqu'au cou, avec un petit col surpiqué. J'ai de grandes oreilles, des joues rebondies, un petit menton, un sourire et un regard de biais déjà très reconnaissables. (W, 74)

La description de la photographie, plutôt que de n'être qu'une interprétation de l'*image* photographique, se trouve à être une interprétation du *passé*, de l'*événement* capté par l'image : en plus d'attester de ce qui *a été* en offrant un témoignage documentaire, la description de photographies sert à convoquer le contexte entourant la prise des photos et les personnes qui se cachent en creux du document : sa mère devient ici sa mère *le coiffant*.

Il en est parfois de même dans *Dora Bruder*, notamment lors de la description d'un portrait de la jeune fille. Bien qu'elle ne soit pas la plus tardive et alors que l'ordre chronologique avait jusque-là prévalu dans la présentation des photographies, celle-là est pourtant évoquée en dernier dans le livre^{xx}. Soulignant le lien entre la fugue de Dora et celle que le narrateur raconte avoir faite à l'adolescence, Maryline Heck a émis l'hypothèse que la



photographie, du moins dans son traitement descriptif, avait une certaine teneur programmatique quant aux élans de liberté de l'adolescente :

Une photo plus ancienne de Dora seule, à neuf ou dix ans. On dirait qu'elle est sur un toit, juste dans un rayon de soleil, avec de l'ombre tout autour. Elle porte une blouse et des socquettes blanches, elle tient son bras gauche replié sur sa hanche et elle a posé le pied droit sur le rebord de béton de ce qui pourrait être une grande cage ou une grande volière, mais on ne distingue pas, à cause de l'ombre, les animaux ou les oiseaux qui y sont enfermés. Ces ombres et ces taches de soleil sont celles d'un jour d'été. (DB, 33)

Le pied sur la cage, qui serait en fait volière, symbolise ici la tension entre l'enfermement et la volonté de liberté de la jeune fille, annonce sa fugue, préfigurant peut-être son destin tragique : la rafle, la déportation, la mort^{xxi}. Ainsi, cette écriture à partir d'images peut s'apparenter à une façon de figer le *punctum* – ce « détail » qui « m'attire » et « me point », dirait Barthes^{xxii}, cet élément dans l'image qui capte l'attention – par le discours, de le placer avant le *studium* qui est l'objet de la photographie. Par un traitement littéraire qui donne une plus grande importance à un détail spécifique dans l'image (le *punctum*) qu'au sujet général de la photographie (son *studium*), qui insiste sur la coiffure de l'enfant ou sur le pied posé sur la cage – points précis de photos dont les objets respectifs sont Georges Perec dans les bras de sa mère et Dora Bruder à l'adolescence – la description des photographies opère une essentialisation qui fait de Cyrla Perec et de Dora Bruder les symboles, fort pratiques aux fins des projets biographiques respectifs des deux auteurs, de la Mère et de la Liberté.

L'*ekphrasis* photographique peut également prolonger la trace documentaire en passant de la description du seul contenu des images – l'habillement, les accessoires, le lieu – à leur interprétation. À ce compte, la photographie est à la fois convoquée pour ce qu'elle montre clairement et pour ce dont elle témoigne et que l'on peut extrapoler : les personnes qui y apparaissent ont véritablement *existé*, et elles ont même formé une famille. C'est notamment le cas lors de l'énumération, dans *Dora Bruder*, d'une série de photographies :

Quelques photos de cette époque [d'avant la guerre]. La plus ancienne, le jour de leur mariage. [...] Une photo avec leur fille Dora. Ils sont assis, Dora debout entre eux : elle n'a pas plus de deux ans. Une photo de Dora, prise certainement à l'occasion d'une distribution des prix. Elle a douze ans, environ, elle porte une robe et des socquettes blanches. [...] Une autre photo, prise dans le même lieu, à la même époque et peut-être le même jour : on reconnaît le carrelage du sol et ce grand cube blanc aux motifs noirs géométriques sur lequel est assise Cécile Bruder. Dora est debout à sa gauche dans une robe à col, le bras gauche replié devant elle afin de poser la main sur l'épaule de sa mère. Une autre photo de Dora et de sa mère : Dora a environ douze ans, les cheveux plus courts que sur la photo précédente. [...] Une photo de forme ovale où Dora est un peu plus âgée – treize, quatorze ans, les cheveux plus longs – et où ils sont tous les trois comme en file indienne, mais le visage face à l'objectif : d'abord Dora et sa mère, toutes deux en chemisier blanc, et Ernest Bruder, en veste et cravate. (DB, 31 à 33)



Cette accumulation de photographies, passant de la photo de mariage des parents jusqu'aux photos classiques de l'enfance, constitue davantage une généalogie en images qu'une identification de Dora Bruder ; à la question « qui était-elle? », la seule réponse que les photos procurent concerne sa présence et sa place dans une lignée familiale. Dans ces huit premières photos, Modiano ne fait, remarque Joël Dubosclard, « aucun commentaire sur la physionomie de Dora », ce que le chercheur attribue à une volonté de ne pas faire d'« investigation psychologique ^{xxiii} ». La description est, quoique synthétique, particulièrement systématique et les photos sont présentées chronologiquement, à la façon, comme le disait Maryline Heck, d'un montage^{xxiv}.

Or, au cours de l'enquête, le narrateur découvrira une autre photographie et entreprendra de la décrire :

J'ai pu obtenir il y a quelques mois une photo de Dora Bruder, qui tranche sur celles que j'avais déjà rassemblées. Sans doute la dernière qui a été prise d'elle. Son visage et son allure n'ont plus rien de l'enfance qui se reflétait dans toutes les photos précédentes à travers le regard, la rondeur des joues, la robe blanche d'un jour de distribution des prix... Je ne sais pas à quelle date a été prise cette photo. Certainement en 1941, l'année où Dora était pensionnaire au Saint-Cœur-de-Marie, ou bien au début du printemps 1942, quand elle est revenue, après sa fugue de décembre, boulevard Ornano. (*DB*, 90-91)

Alors que l'issue de ses recherches se précise de plus en plus – le narrateur a notamment mis la main sur un document indiquant qu'Ernest Bruder avait été arrêté et interné au camp de Drancy (*DB*, 81) –, cette nouvelle photo bénéficie d'un traitement différent qui lui donne une portée particulière. Ainsi, contrairement à la série de photographies précédemment évoquées qui formait un ensemble surtout « généalogique » visant à présenter *qui* était Dora – ses origines, son entourage –, la volonté du narrateur semble ici être celle d'inscrire la photographie en tant que « dernière » photo d'une jeune fille juive dont on commence à deviner qu'elle n'a pas survécu à la Shoah. Rompant avec l'absence de commentaires sur l'apparence physique de Dora qui présidait jusque-là, le narrateur souligne que son apparence a changé après sa fugue et qu'elle apparaît plus âgée, portant un air « triste et de défi » sur son visage :

Elle est en compagnie de sa mère et de sa grand-mère maternelle. [...] Dora est vêtue d'une robe noire – ou bleu marine – et d'une blouse à col blanc, mais cela pourrait être aussi un gilet et une jupe – la photo n'est pas assez nette pour s'en rendre compte. Elle porte des bas et des chaussures à brides. Ses cheveux mi-longs lui tombent presque jusqu'aux épaules et sont ramenés en arrière par un serre-tête, son bras gauche est le long du corps, avec les doigts de la main gauche repliés et le bras droit caché par sa grand-mère. Elle tient la tête haute, ses yeux sont graves, mais il flotte sur ses lèvres l'amorce d'un sourire. Et cela donne à son visage une expression de douceur triste et de défi. (*DB*, 91)



La description, ici, semble moins attester de l'origine de Dora Bruder que laisser présager, de la même façon que le faisait le pied posé sur la cage dans une photo précédente, le sort qui l'attend. Ainsi, par son insistance sur les vêtements, le texte ouvre la porte au questionnement moteur de l'enquête et convoque à nouveau le fait divers à l'origine du projet d'écriture : « Dora porte-t-elle la jupe bleu marine indiquée sur l'avis de recherche? » (DB, 91) La description, à priori réponse aux questions – la couleur des vêtements correspond en effet à ceux décrits dans l'annonce –, laisse ici la place aux questions du narrateur, alors qu'un de ses éléments est repris à titre interrogatif. De la même façon, cette *ekphrasis* d'une photographie familiale suscite aussi un questionnement quant à l'absence d'un sujet dans le cadre : « Qui a bien pu prendre cette photo? Ernest Bruder? Et s'il ne figure pas sur cette photo, cela veut-il dire qu'il a déjà été arrêté? » (DB, 91)

Il y a chez Perec un questionnement semblable : « À l'extrême droite, il y a quelque chose qui est peut-être le manteau de celui qui est en train de prendre la photo (mon père?). » (W, 75) Dans le contexte qui est celui des deux livres, à savoir la disparition éventuelle de certains personnages, cette volonté d'abord documentaire – identifier l'auteur d'une photo – cache surtout une tentative d'attester de ce dont la photographie en elle-même ne peut pas témoigner, à savoir qu'Icek Perec et Ernest Bruder étaient encore présents auprès de leurs familles respectives aux moments où ont été prises les photos. Ainsi, plutôt que de se limiter à identifier et à décrire les personnes présentes sur les photos, les narrateurs de *Dora Bruder* et de *W ou Le souvenir d'enfance* extrapolent à propos de l'absence de certains membres de la famille et assument que celui qui n'est pas sur la photo *était là*, et qu'il aura tout simplement pris la photo ; bien qu'il n'y soit pas représenté, la photo sert ainsi de « preuve » de la présence du père. Bien au-delà de la description, cette façon de faire de la photo l'attestation de ce dont elle ne contient même pas la preuve est une brillante démonstration des possibles de la littérature.

La posture de l'archiviste

En l'absence de souvenirs suffisants ou de connaissance préalable du sujet, les entreprises (auto)biographiques de Perec et de Modiano ont en commun de s'appuyer sur divers « fragments matériels du passé^{xxv} » afin d'en effectuer la saisie. Chez Perec, il s'agira d'idées et de textes antérieurs^{xxvi}, de notes et de photographies familiales, tandis que Modiano partira à la « chasse aux documents, aux archives^{xxvii} », jusqu'à mettre la main sur quelques portraits de Dora Bruder. Tant pour l'un que pour l'autre, le rapport au statut *documentaire* des photos est primordial : on s'intéresse autant sinon plus à l'état de conservation des documents ou même aux conditions de leur accès qu'à ce qui y est représenté. Ainsi, l'inventaire des photographies familiales que possède Perec est particulier, en ce sens que le commentaire à propos de leur support matériel prend d'abord le pas sur le contenu des images :



Je possède une photo de mon père et cinq de ma mère (au dos de la photo de mon père, j'ai essayé d'écrire, à la craie, un soir que j'étais ivre, sans doute en 1955 ou 1956 : « Il y a quelque chose de pourri dans le royaume de Danemark. » Mais je n'ai même pas réussi à tracer la fin du quatrième mot). (W, 45)

Dans cet extrait, qui correspond à la première occurrence d'une description de photographie, le *manque* des photos – à savoir leur non-reproduction – est exacerbé par le peu d'importance textuelle initialement accordée à leur contenu. Ce sont les inscriptions sur le document – plutôt que les scènes et personnes représentées – qui attirent l'attention du descripteur. Considérant la teneur autobiographique de l'œuvre de Perec, et bien que les altérations aient été faites de sa main, cette posture d'archiviste dans l'énonciation des portraits de famille permet de passer du contenu de la photographie à son support et, par le fait même, de détourner la description vers la narration en dissertant sur des événements sans lien avec l'image. Manière, aussi, de ne pas parler immédiatement du père représenté sur la photo.

De façon similaire, la description de certaines photos s'intéresse d'abord à leur qualité d'objet documentaire en énumérant systématiquement les marques à teneur archivistique qui y sont apposées :

La deuxième photo porte au dos trois mentions : la première, à moitié découpée (car j'ai un jour, stupidement, émargé totalement la plupart de ces photographies), est de la main d'Esther et peut se lire : Vincennes, 1939 ; la seconde, de ma main, au crayon bille bleu, indique : 1939 ; la troisième, au crayon noir, écriture inconnue, peut vouloir dire « 22 » (le plus vraisemblable étant qu'il s'agit d'une inscription du photographe qui la développa). (W, 74)

Et encore :

Il y a écrit derrière « Parc Montsouris 19(40) ». L'écriture mélange des majuscules et des minuscules : c'est peut-être celle de ma mère, et ce serait alors le seul exemple que j'aurais de son écriture (je n'en ai aucun de celle de mon père). (W, 78)

La description s'attache donc d'abord aux caractéristiques matérielles de la photographie : état du document, datation, annotations. Plutôt que d'interpréter ces mentions – la première photo a été prise au Parc Montsouris en 1940, la seconde à Vincennes, en 1939 –, le narrateur s'emploie à les décrire avec une grande déférence envers la matérialité du document d'archive. Cette posture énonciative, qui efface la subjectivité du narrateur au profit d'une énonciation à la troisième personne^{xxviii}, contribue à souligner la valeur *documentaire* – d'attestation du réel, de *ce qui a été* – accordée aux photographies. On soulignera notamment le fait que la date, 1939, est relevée à deux reprises, par différentes mains d'écriture. Or, le commentaire descriptif sur la calligraphie, la reproduction de marques peu significatives, comme l'indication « 22 » attribuée au photographe, ou les parenthèses entourant le 40 de 1940, disent bien peu sur le contenu ou le contexte des images, et ne relèvent par conséquent pas seulement de l'*ekphrasis* photographique (que l'on entend au



sens moderne de « description d'œuvres d'art », on le rappellera). Ce parti pris de l'écriture pour la description, dans une certaine fidélité au document – et particulièrement à sa matérialité –, semble d'abord poser la narration du côté d'une recherche de l'attestation : attester de ce qui a été par le document d'archive, preuve tangible de l'événement.

Or, comme pour la photographie du père qui avait été altérée par le narrateur « ivre, sans doute en 1955 ou 1956 », l'énonciation se détourne ici encore de la description au profit d'une explication quant aux marques de découpage que porte une des photos. Autant cet hyperréalisme quant à l'état matériel des photographies tend à attester de l'existence véritable de ces documents, autant leur description, comme le souligne Maryline Heck, produit en fin de compte un « effet de brouillage », de « déréalisation » de « l'image » qui « s'efface derrière les mots^{xxxix} », *trop de mots* : « Les souvenirs ainsi restitués sont continuellement soumis au doute, à la réfutation et aux interprétations multiples^{xxx} ». Si la photographie agit comme déclencheur de l'écriture autobiographique^{xxxi}, elle faillit en elle-même à véritablement restituer les souvenirs : « Le recours à l'*ekphrasis* apparaît en somme comme la tentative incertaine de reconstruire, sinon de retrouver, par l'écriture, des souvenirs : d'où le caractère retors et déceptif de la description photographique^{xxxii}. » C'est d'ailleurs pourquoi Philippe Lejeune qualifie *W ou Le souvenir d'enfance* d'« autobiographie critique^{xxxiii} », c'est-à-dire une autobiographie qui, « au lieu de se défendre du soupçon [quant à la possibilité d'écrire vraiment une autobiographie], le reprend sérieusement à son compte et exerce systématiquement, sous les yeux du lecteur, un travail critique sur sa propre mémoire^{xxxiv} ». Les divers degrés de discours – reproduction, description, commentaire, interprétation – mènent donc à « tester la résistance de l'image », pas celle de son « passage à l'écrit », mais « sa validité en soi : la question serait moins de savoir si ce qu'elle montre peut être retranscrit par écrit, que de savoir si elle montre effectivement quelque chose^{xxxv}. » Car l'image, telle qu'elle est convoquée et traitée dans les deux œuvres à l'étude, ne dit pas le passé, ne répond pas à la question des origines. La poétique de la description déployée par Perec ne peut qu'articuler l'écriture entre la volonté, d'une part, de faire échec à l'effet du temps qui passe sur la mémoire, et l'inévitable et effectif revers de cette entreprise : peu importe le nombre de photos et l'effort alloué à leur description, elles ne suppléent pas à l'absence de souvenirs d'enfance causée par la mort des parents. Ainsi, l'hyper-documentation et l'hyper-description des sources archivistiques ne parviennent pas à elles seules à rendre compte du passé, à en *témoigner* (au sens littéral).

Dans *Dora Bruder*, le recours à la photographie semble également introduire un rapport critique à l'archive. Étant allé à la mairie pour consulter l'acte de naissance de Dora Bruder, le narrateur s'y voit refuser l'accès puisqu'il n'a aucun lien de parenté avec elle : « Un moment, j'ai pensé qu'il était l'une de ces sentinelles de l'oubli chargées de garder un secret honteux, et d'interdire à ceux qui le voulaient de retrouver la moindre trace de l'existence de quelqu'un. » (*DB*, 16) Ce motif antithétique du *gardien des archives* comme



une *sentinelle de l'oubli* montre que la saisie du passé s'accomplit souvent au prix de nombreuses difficultés quant à l'accès à la documentation. Modiano présente ainsi, « sous l'apparence d'une enquête qui n'aboutit pas », les difficultés inhérentes à toute « démarche de connaissance^{xxxvi} ». Or, même si son projet littéraire a pour prétention de « s'en tenir à la vérité biographique » et « de faire le lien entre le destin de cette jeune inconnue et celui des Juifs déportés que le *Mémorial* [de Klarsfeld] recense^{xxxvii} », la démarche narrative de *Dora Bruder* a pour effet d'oblitérer le rôle joué par Serge Klarsfeld dans l'enquête^{xxxviii} visant à trouver les traces de Dora Bruder. Afin de se renseigner au sujet de la jeune fille, Patrick Modiano s'est en effet adressé à l'historien, auteur du *Mémorial de la déportation des Juifs de France* et du *Mémorial des enfants juifs déportés de France*^{xxxix}, qui lui a fourni divers documents – notamment des photographies – et informations^{xl}. Cependant, bien qu'il ait déjà reconnu l'apport de Klarsfeld dans sa recherche à propos de la jeune fille avant même la parution de *Dora Bruder*^{xli}, Modiano n'en fait pas explicitement mention dans son œuvre : « Un ami a trouvé, il y a deux mois, dans les archives du Yivo Institute, à New York, ce document parmi tous ceux de l'ancienne Union générale des israélites de France, organisme créé pendant l'Occupation » (*DB*, 101). Il s'avère que cet ami anonyme soit Serge Klarsfeld, comme en témoigne une lettre adressée par ce dernier à Modiano le 10 octobre 1996 et qui fait mention de la trouvaille au Yivo Institute^{xlii}. De plus, non seulement le narrateur anonymise la source qui lui procure ses informations – sur Dora, mais aussi sur les autres victimes mentionnées tout au long du livre^{xliii} –, mais il fait également intervenir cet « ami » tardivement dans l'enquête alors que les travaux de Klarsfeld l'ont accompagné et même inspiré tout au long de sa démarche^{xliv}. Dans le « cadre diégétique proche de l'enquête^{xlv} », ce procédé d'effacement de la source permet d'attribuer le succès de la quête à une démarche fructueuse de la part du narrateur et marque un penchant certain envers la narration, à savoir vers l'enquête en elle-même alors que l'attention – ou la certitude, le récit affirmatif – est mise sur la « chasse aux documents^{xlvi} ». Ce parti pris envers le récit, appuyé de surcroît par le roman *Voyage de nocces*^{xlvii}, premier projet inspiré de Dora Bruder, concorde avec l'oblitération du rôle joué par Klarsfeld dans l'enquête : « Effacer, retarder la mention de la lecture du *Mémorial*, c'est faire la place pour l'invention d'une fiction, comparable à celle par laquelle Perec, dans *La Quinzaine littéraire*, aborde l'histoire de la déportation de sa mère^{xlviii}. » C'est mettre Dora d'abord, avant la Shoah, c'est écrire l'histoire contre l'Histoire^{xlix} :

Lutter contre l'oubli, c'est consulter, consigner, transmettre. Plus le texte progresse, plus il assimile les figures d'autres victimes anonymes, par un effet cumulatif qui restitue l'idée d'engrenage tragique et la mécanique d'une mort industrielle. [...] En notant ces prénoms et ces patronymes [noms de victimes retrouvés au hasard d'une consultation d'archives], l'écrivain lève l'anonymat : il rend un nom à ceux qui en furent dépossédés, devenant de simples numéros de matricule, et le transmet en marge d'une Histoire officielle qui ne l'a pas enregistré. Ce geste vaut pour seul témoignage et pour toute



insurrection : il inverse par l'infime, dans l'acceptation du dérisoire, la logique destructrice de la Shoah [...]^l.

Ainsi, la « chasse aux documents » menée par Modiano « lui permet d'entourer Dora de toute une série d'inconnus, eux aussi ressuscités à cette occasion^{li}. » L'existence *documentaire* de Dora admet d'autres documents, lesquels convoquent d'autres existences, dans un mouvement du particulier au général – de Dora aux victimes françaises de la Shoah –, pour revenir aux particuliers, au pluriel : les victimes, pensées individuellement et non collectivement, de façon à les faire échapper à l'effacement^{lii}. Comme le souligne Régine Robin, « à mesure que la documentation sur Dora s'épaissit, toutes sortes d'autres victimes des années noires émergent de l'oubli [...]^{liii}. » C'est d'ailleurs là l'objet de *Dora Bruder* – et le projet général de l'écriture modianesque – que de mettre au jour la mémoire enfouie dans l'archive, à savoir le nombre et les noms des victimes françaises de la Shoah ainsi que le rôle – conscient ou non – joué par l'appareil étatique dans les rafles survenues lors de l'Occupation.

Modiano contourne donc les écueils de la fiction – laquelle peut certes *représenter* le passé mais ne peut en rendre compte, en *témoigner*^{liv} –, auxquels il s'était frotté lors de l'écriture du roman *Voyage de noces*, à l'aide du « pouvoir propre à l'écriture de pallier le défaut de mémoire, pour peu qu'elle renonce à ses pompes littéraires, accepte de se frotter à des matériaux bruts (photos, documents)^{lv} ». Ainsi, notamment en raison de la démarche d'*enquête* qu'emprunte la diégèse et qui implique que le narrateur ne connaît pas la suite à l'avance, *Dora Bruder* présente « des conditionnels » : en écrivant à partir d'une personne réelle, nous explique Robin, l'auteur se trouve en quelque sorte limité et « doit se tenir au plus près de sa documentation, laquelle est mince au début de son enquête^{lvi}. » En contrepartie, le texte donne à voir les incertitudes et les incomplétudes inhérentes à la saisie du passé puisqu'il « est émaillé de questions, de suppositions, de doutes dans la reconstitution de l'itinéraire de Dora une fois qu'elle a fugué^{lvii}. » Plutôt que d'avoir recours à la fiction pour remplir le vide – celle-ci s'étant de toute façon déjà avérée déceptive –, le narrateur modianesque tentera de répondre aux questions sur la fugue de Dora entre autres à partir d'éléments autobiographiques^{lviii} – sa propre fugue dans le même quartier parisien quelques vingt ans après la disparition de l'adolescente; la vie de son père, Juif ayant vécu dans la clandestinité lors de l'Occupation –, mais surtout en offrant un témoignage critique quant à l'institution de l'archive, à son rôle et à ses responsabilités.

Conclusion

Aménager la liste, inventorier, décrire. Voilà un geste d'écriture qui peut de prime abord sembler objectif. Or, dans les textes de Modiano et de Perec, il n'en est rien : la description de photographies, en jouant sur la fine ligne entre le contenu de l'archive et son interprétation, contribue à dévoiler toute la subjectivité à l'œuvre dans la saisie du passé.



Ainsi, face au mémorial – celui de Serge Klarsfeld ou tout autre –, le texte littéraire *Dora Bruder* se fait commémoration de l'adolescente Dora Bruder^{lix}. De la même façon, *W ou Le souvenir d'enfance* signe, par l'écriture, une mince victoire face aux difficultés de la trace ; devant une mémoire défaillante, le souvenir est remplacé par divers documents, photographies et paroles rapportées, et leur *ekphrasis* tient lieu d'autobiographie^{lx}. Autant chez Perec que chez Modiano, l'« écriture se conçoit à la fois comme un écho et une alternative au phénomène de l'oubli^{lxi} ». Or, si l'entreprise d'écriture permet de témoigner de l'événement historique, elle n'est pas à même de représenter – de *re-présenter*, c'est-à-dire « rendre de nouveaux présents » – celles et ceux qui ont péri^{lxii}. Raconter, ce n'est pas restituer ; décrire, ce n'est pas reproduire. Ainsi, en rendant possible ce que Bruno Blanckeman a joliment appelé une « écriture de la consignation^{lxiii} », la description narrative de documents positionne le texte littéraire en équilibre entre le trop de mémoire et le trop d'oubli contre lesquels nous mettais en garde Paul Ricœur^{lxiv}, c'est-à-dire entre la frénésie de la commémoration – toutes ces statues et monuments « à la mémoire de » et leur versant littéraire que sont les textes de fiction inspirés d'événements réels – et l'oblitération du passé par l'enfouissement des documents témoignant de l'événement passé dans la masse indistinguable de l'archive. Dans cette optique, l'entreprise d'*inventaire* à laquelle se livrent les narrateurs *W ou le souvenir d'enfance* et de *Dora Bruder* par rapport aux photographies ne permet peut-être pas de répondre de façon précise et détaillée aux questions qui ont présidé à l'écriture de ces livres – qu'est-il arrivé à Cyrla Perec et à Dora Bruder ? –, mais elle permet de remplir adéquatement le devoir de mémoire envers ces victimes de la Shoah en attestant à la fois de leur existence et de leur disparition dans le respect des écueils que le passage du temps impose à la saisie du passé, c'est-à-dire sans fictionnaliser, sans remplir les « trous » dans l'archive.

-
- i Patrick Modiano, « Avec Klarsfeld, contre l'oubli », *Libération*, mercredi 2 novembre 1994 ; cité dans Raphaëlle Guidée et Marilyne Heck (dir.), *Patrick Modiano*, Paris, L'Herne, coll. « Cahiers », 2012, p. 177.
- ii Georges Perec, *W ou Le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2017 (1975), p. 17. Désormais, les références à ce livre seront indiquées dans le corps du texte, en utilisant le sigle *W* et en mentionnant le numéro de page de l'extrait entre parenthèses.
- iii Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014 (1997), 144 p. Désormais, les références à ce livre seront indiquées dans le corps du texte, en utilisant le sigle *DB* et en mentionnant le numéro de page de l'extrait entre parenthèses.
- iv C'est d'ailleurs « pour cet art de la mémoire » que l'Académie suédoise décernera à Modiano le Nobel de littérature en 2014. (Académie suédoise (Svenska Akademien), « Prix Nobel de littérature pour l'année 2014 », communiqué de presse, 9 octobre 2014 [en ligne]. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2014/8007-patrick-modiano-2014-4/> [Site consulté le 16 octobre 2021].)

-
- v Selon Philippe Lejeune, Perec emprunte « des voies obliques pour cerner ce qui avait été non oublié, mais oblitéré, pour dire l'indicible ». (Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique : Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L., 1991, p. 12.)
- vi Les « réponses » à ces questions se trouvent également dans d'autres aspects des deux œuvres, notamment les chapitres allégoriques de *W ou le souvenir d'enfance* et les divers passages autoréflexifs de *Dora Bruder*, alors que le narrateur raconte les difficultés rencontrées lors de son « enquête » tout en partageant certains éléments de sa propre histoire familiale.
- vii On soulignera d'ailleurs l'admiration exprimée par Modiano envers Perec dans l'article « Avec Klarsfeld, contre l'oubli », paru lors de la publication du *Mémorial des enfants juifs déportés de France* en 1994 : « Et d'abord, j'ai douté de la littérature. Puisque le seul livre qu'il fallait écrire, c'était ce mémorial, comme Serge Klarsfeld l'avait fait. Je n'ai pas osé, à l'époque, prendre contact avec lui, ni avec l'écrivain dont l'œuvre est souvent une illustration de ce mémorial : Georges Perec. » (Cité dans Raphaëlle Guidée et Marilyne Heck, *op. cit.*, p. 176.)
- viii À propos de Modiano et de Perec : Maryline Heck, « La fabrique du souvenir. Mémoire réelle et mémoire fictive dans *W ou Le souvenir d'enfance* de Georges Perec et *Dora Bruder* de Patrick Modiano », *Texte: revue critique et de théorie littéraire*, n° 41-42 (L'autobiographique 2), 2007, p. 11 ; à propos de Perec : Christelle Reggiani, « Perec : une poétique de la photographie », *Littérature*, n°129, 2003, pp. 81 et 83.
- ix Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980, p. 120.
- x Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 2011, p. 166. Selon Hamon, la description a une fonction générale de « transition » en ce qu'elle participe à organiser la séquence narrative, à marquer la conjonction ou la disjonction ou à marquer un changement de focalisation entre divers personnages.
- xi Modiano identifie lui-même *Dora Bruder* comme un « livre qui ne serait pas un roman » (Patrick Modiano, « Rencontre avec Patrick Modiano, à l'occasion de la parution de *Dora Bruder* (1995) », dans *Gallimard.fr*, [en ligne]. <https://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01034347.htm> [Site consulté le 16 mars 2021].), tandis que la quatrième de couverture fait du livre de Perec une « autobiographie » doublée d'un « roman d'aventures ».
- xii Roland Barthes, *op. cit.*, p. 126. Barthes oppose en ce sens la photographie aux « imitations » que sont la peinture et le discours, qui peuvent « feindre la réalité sans l'avoir vue » et avoir pour référents des « chimères » (*Ibid.*, p. 120).
- xiii Philippe Hamon, *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2007, p. 315.
- xiv Le terme est ici utilisé « dans son sens restreint », comme désignant la description d'œuvres d'art ou d'images, suivant l'enseignement de Philippe Hamon (*Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 315n). Voir aussi Philippe Hamon, *Du descriptif*, p. 11.
- xv *Ibid.*, p. 321.
- xvi *Idem.*
- xvii Selon Philippe Hamon, qui s'est surtout intéressé à l'époque moderne, le descriptif et le narratif sont opposés, le descriptif étant qualifié – à l'opposition du narratif, qui serait syntagmatique – de « lieu d'une conscience paradigmatique dans l'énoncé » (Philippe Hamon, *Du descriptif*, p. 5).
- xviii Manet van Montfrans, *Georges Perec : la contrainte du réel*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, coll. « Faux titre », 1999, p. 243.
- xix Notons qu'il est fait mention dans l'autobiographie d'une « image en relief de la Vierge à l'Enfant » (W, 131) reçue en cadeau de baptême. Or, Perec est d'origine juive – l'un de ses souvenirs d'avant la guerre concerne d'ailleurs une lettre hébraïque (W, 26-27) –, et ce n'est qu'après le départ de sa mère qu'il est baptisé et qu'il reçoit l'icône.
- xx Maryline Heck, *op. cit.*, p. 14-15.
- xxi *Ibid.*, p. 15.
- xxii Roland Barthes, *op. cit.*, p. 71.
- xxiii Joël Dubosclard, *Dora Bruder de Patrick Modiano*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 2006, p. 68.
- xxiv Marilyne Heck, *op. cit.*, p. 14.
- xxv Manet van Montfrans, *op. cit.*, p. 165.

- xxvi Dans la partie autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance*, le narrateur explique que l'idée de la cité W date de sa jeunesse : « À treize ans, j'inventai, racontai et dessinaï une histoire. Plus tard, je l'oubliai. Il y a sept ans, un soir, à Venise, je me souvins tout à coup que cette histoire s'appelait "W" et qu'elle était, d'une certaine façon, sinon l'histoire, du moins une histoire de mon enfance. » (*W*, 17-18)
- xxvii Régine Robin, *Ces lampes qu'on a oublié d'éteindre*, Montréal, Boréal, coll. « Liberté grande », 2019, s.p. Régine Robin compare d'ailleurs la démarche de Patrick Modiano à celle de l'historien Alain Corbin qui, après avoir choisi un nom au hasard dans les registres de l'état civil, avait entrepris de tirer un « essai historique » à partir de l'accumulation de documents archivistiques concernant ce pur inconnu du siècle d'avant (voir Alain Corbin, *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot*, Paris, Flammarion, 1998).
- xxviii Cette posture place l'interprétation sous la responsabilité du lectorat plutôt que du narrateur.
- xxix Maryline Heck, *op. cit.*, p. 13.
- xxx Monia Ben Jalloul, « Une enfance suspendue et diffractée dans *W ou Le souvenir d'enfance* de Georges Perec » dans *Postures*, n° 21, dossier « L'enfance à l'œuvre », hiver 2015, p. 3.
- xxxi Christelle Reggiani, *op. cit.*, p. 84.
- xxxii *Ibid.*, p. 82.
- xxxiii Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 74. Selon Lejeune, « *W ou le souvenir d'enfance* présente, par rapport à la tradition du genre autobiographique deux déviations, l'une assez originale – c'est ce qu'[il] appell[e] l'autobiographie critique ; l'autre, rarissime, l'idée d'intégrer dans un même livre des composantes de ce qu'[il a] appelé l'"espace autobiographique", c'est-à-dire l'autobiographie et la fiction. » (*Idem.*)
- xxxiv *Ibid.*, p. 74-75.
- xxxv Maryline Heck, *op. cit.*, p. 13.
- xxxvi Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, Paris, Armand Colin, coll. « Lire et comprendre, Écrivains au présent », 2014, p. 107.
- xxxvii Joël Dubosclard, *op. cit.*, p. 36.
- xxxviii Mireille Hilsum, « Serge Klarsfeld/Patrick Modiano : enjeux d'une occultation » dans Raphaëlle Guidée et Maryline Heck (dir.), *op. cit.*, p. 188.
- xxxix Ces ouvrages, parus respectivement en 1978 et en 1994, s'attachent à documenter la déportation des Juifs lors de l'Occupation et à produire une des victimes françaises de la Shoah.
- xl En témoigne la correspondance, reproduite dans le Cahier de l'Herne consacré à Modiano. « Correspondance Modiano/Klarsfeld » dans Raphaëlle Guidée et Maryline Heck (dir.), *op. cit.*, p. 178-186.
- xli Dans l'article « Avec Klarsfeld, contre l'oubli », paru lors de la publication du Mémorial des enfants juifs déportés de France en 1994, Modiano indique que c'est grâce à l'historien qu'il en saura peut-être un jour davantage à propos de Dora (*op. cit.*, p. 177).
- xlii « Correspondance Modiano/Klarsfeld » dans Raphaëlle Guidée et Maryline Heck (dir.), *op. cit.*, p. 185.
- xliiii Les noms et informations contenus dans Dora Bruder proviendraient, selon Mireille Hilsum, des travaux de Klarsfeld (*op. cit.*, p. 187).
- xliv *Ibid.*, p. 176.
- xlv Gaspard Turin, *Poétique et usages de la liste littéraire : Le Clézio, Modiano, Perec*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2017, p. 158.
- xlvi Régine Robin, *op. cit.*, s.p.
- xlvii « Il me semblait que je ne parviendrais jamais à retrouver la moindre trace de Dora Bruder. Alors le manque que j'éprouvais m'a poussé à l'écriture d'un roman, *Voyage de noces*, un moyen comme un autre pour continuer à concentrer mon attention sur Dora Bruder, et peut-être, me disais-je, pour élucider ou deviner quelque chose d'elle, un lieu où elle était passée, un détail de sa vie. » (*DB*, 53) Le roman *Voyage de noces*, paru en 1990, s'inspire lui aussi de l'avis de recherche de Dora, qu'il renomme Ingrid.
- xlviii Mireille Hilsum, *op. cit.*, p. 189.
- xlix Au contraire, écrire un texte de fiction inspiré de l'événement revient à laisser les victimes – réelles – dans l'anonymat et à placer l'Histoire – la Shoah – à l'avant-plan.
- l Bruno Blanckeman, *op. cit.*, p. 130.



-
- li Régine Robin, *op. cit.*, s.p.
- lii « Plus précisément, c'est l'esprit dans lequel a travaillé l'historien Klarsfeld que va retenir Modiano : cette volonté acharnée d'arracher à l'oubli et à l'anonymat les visages de ceux qui ont été déportés depuis le sol de France. Avec *Dora Bruder*, l'écrivain va tenter de prolonger et d'approfondir, sur un cas particulier, l'investigation menée par l'historien sur des milliers de personnes. » (Joël Dubosclard, *op. cit.*, p. 36.)
- liii Régine Robin, *op. cit.*, s.p.
- liv À cet effet, la protagoniste de *Voyage de noces* n'est pas Dora – bien qu'elle en soit inspirée –, et le traitement fictionnel du personnage revient à raconter l'événement historique bien plus que ses victimes.
- lv Bruno Blanckeman, « Spectrographie » dans Raphaëlle Guidée et Maryline Heck (dir.), *op. cit.*, p. 148.
- lvi *Idem.*
- lvii Régine Robin, *op. cit.*, s.p.
- lviii Pour une étude plus approfondie de l'apport autobiographique dans *Dora Bruder* et de l'imbrication entre « fiction » – ou à tout le moins *souvenir fabriqué* – et autobiographie, chez Perec comme chez Modiano, voir Maryline Heck, *op. cit.*
- lix Ce texte, peut-être encore plus que n'importe quel autre, accomplit du même coup « l'un des grands projets de Modiano en tant qu'écrivain : le devoir de mémoire. » (Alan Morris, « Patrick Modiano et le fait divers » dans Raphaëlle Guidée et Maryline Heck (dir.), *op. cit.*, p. 64.)
- lx « Ces documents et témoignages interviennent comme substitut au souvenir absent, leur commentaire se substitue à l'écriture du moi. » (Manet van Montfrans, *op. cit.*, p. 154.)
- lxi Bruno Blanckeman, *op. cit.*, p. 108.
- lxii Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, *op. cit.*, p. 133.
- lxiii *Ibid.*, p. 108.
- lxiv Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. i.



Écrire, c'est perdre des morceaux

Écriture et différence sexuelle dans *Folle* de Nelly Arcan

Francesca Caiazzo (Université Sherbrooke)

Dans *Folle*, deuxième récit de Nelly Arcan paru en 2004, la narratrice et personnage Nellyⁱ adresse une longue lettre à son ancien amant, où elle raconte leur rencontre et la relation qui s'est ensuivie, qui dure environ un an. À la suite de leur séparation, voulue uniquement par l'amant, Nelly se découvre enceinte, avorte, puis débute l'écriture de la lettre, censée être un testament de leur histoire ainsi que de sa dernière année de vie, Nelly ayant décidé depuis longtemps de se suicider le jour de ses trente ans.

La critique universitaire s'est longuement penchée sur le deuxième opus d'Arcan, en analysant notamment des éléments tels que la cyberpornographieⁱⁱ, la sexualitéⁱⁱⁱ, le masochisme^{iv}, l'aporie^v, le dispositif épistolaire et la tonalité ironique^{vi}. Ces études s'accordent peu ou prou pour affirmer que l'écriture est un motif récurrent dans *Folle*, tant par le choix de la forme épistolaire, qui insiste sur l'acte d'écriture, que par les réflexions concernant l'écriture elle-même au sein du récit. En effet, celle-ci est porteuse à la fois des ressemblances et des différences irréductibles qui existent entre Nelly et son amant. Ils écrivent tous les deux : Nelly est une autrice qui a publié un premier roman à succès, l'amant est journaliste (pigiste, selon ses propres termes) et aspire à publier un jour un livre sur la pornographie. Lorsqu'ils se rencontrent, l'amant connaît « de nom » Nelly et est fasciné par son statut d'écrivaine reconnue, bien qu'elle avance que ce statut avait aussi pour effet de l'effrayer et de l'intimider^{vii}. Or nous apprenons qu'au cours de leur relation, Nelly s'avère incapable d'écrire, notamment à cause de l'activité d'écriture de l'amant. De plus, leurs conceptions respectives de l'écriture sont aux antipodes et semblent irréconciliables ; pour l'amant, écrire un roman lui permettrait d'explorer librement un sujet et de réaliser un vieux rêve alors que pour Nelly, l'écriture est un acte destructeur qui, comme le résume José Calderón, « est de l'ordre de l'incommunicable, de l'incommunicabilité. Au bout du compte, écrire est un acte qui ne communique rien^{viii} ».

Si l'écriture comme motif littéraire recèle ainsi une opposition radicale entre Nelly et l'amant et devient porteuse de leur différence, il convient de noter, avec Barbara Havercroft, que l'œuvre d'Arcan est bâtie sur plusieurs oppositions binaires, dont la vie et la mort, le vrai et le faux, le plaisir et la douleur, le sujet et l'objet, le masculin et le féminin, parmi lesquelles les textes oscillent^{ix}. La réflexion sur l'acte d'écrire dans *Folle* se situe dans l'opposition entre masculin et féminin ; elle est informée par cette différence tout en l'informant à son tour. L'écriture est présentée comme étant indissociable de la sexualité des personnages et



de leur corps sexué, sans pour autant se rapprocher des conceptions de l'écriture femme et du courant féministe différentialiste^x.

Cet article se propose donc d'étudier le lien entre l'écriture et la différence sexuelle entre Nelly et l'amant ou, en d'autres termes, le rôle que joue l'écriture dans la hiérarchie sexuelle que l'univers d'Arcan met en scène et critique. L'hypothèse avancée ici est que l'écriture constitue un volet de la différence radicale et irréconciliable entre les deux personnages, telle une fracture qui justifierait la fin de leur relation, et que cette différence est savamment construite par différentes stratégies discursives insistant sur le conflit.

La réflexion sera menée en quatre temps : il s'agira tout d'abord d'étudier la façon dont le statut d'écrivain est lié au regard et au corps sexuel, pour ensuite explorer les modalités d'écriture des deux amants qui reproduisent la relation prostitutionnelle ; en troisième lieu, nous évoquerons le silence littéraire de Nelly et terminerons par une analyse de sa conception destructrice de l'écriture.

Statut d'écrivain, corps sexuel et regard

La question de l'écriture surgit dès le début du récit, lors de la première rencontre entre Nelly et l'amant dans une boîte de nuit montréalaise. Il la reconnaît tout de suite en tant qu'autrice car il a entendu parler d'elle et de son passé dans la prostitution :

Tu savais que dans le passé j'avais été une pute, tu savais aussi que j'avais écrit un livre qui s'était vendu et pour ça, tu as cru que j'avais de l'ambition. La première fois que tu m'as vue, c'était chez Christiane Charrette où j'étais l'invitée d'honneur. À mes côtés se tenait Catherine Millet et derrière moi défilaient sur un écran des photos d'elle nue (*F*, p. 18).

Deux éléments du passé de Nelly sont ici évoqués : la prostitution et la publication d'un livre. Néanmoins, si le premier est évoqué par le verbe être et par l'essentialisation de l'identité (être « une pute » et non pas se prostituer), le deuxième l'est par le biais d'une action (écrire un livre et non pas être écrivaine). Ce déséquilibre formel annonce d'emblée l'étrange association entre le corps sexuel de Nelly et son écriture ; puisque la sexualité au sens large est le sujet de son premier livre, où elle raconte, sur un mode autofictionnel, son passé de prostituée, la promotion du livre tourne également autour de son apparence et elle est associée à une autre écrivaine qui raconte ses expériences sexuelles. Lorsqu'elle est vue par l'amant, elle est accompagnée par des photos d'une autre femme nue qui, dans ce dispositif télévisuel, remplacent les mots des deux écrivaines. En mettant l'accent sur cette scène, la narration semble suggérer que ce qu'elles présentent, ce sont plutôt leurs corps sexuels.

Ainsi, l'amant fait la rencontre de Nelly par la télévision, donc par son aspect physique, et non pas par son livre. Plus tard dans le récit, Nelly ajoute à ce sujet : « À Nova tu m'as dit que tu étais pigiste, que tu avais entendu parler de moi à la radio et dans les



journaux, que tu m'avais déjà vue mais que tu ne m'avais pas encore lue » (*F*, p. 172). En écrivant « Me connaître avant de me connaître t'a induit en erreur » (*F*, p. 18), la narratrice insiste sur les conséquences négatives de ce mode de rencontre. Il a fait sa connaissance à travers sa réputation, ce qu'on disait d'elle, ainsi que sur son apparence physique, créant ainsi une image fantasmée de Nelly qui, selon elle, était loin de correspondre à la réalité. Cette image, qui n'était pas encore entachée par la rencontre des amants, est pour Nelly une source de regret, car elle affirme : « mon dieu ce que je donnerais pour continuer à vivre sous cette forme dans ton esprit » (*F*, p. 19).

Au fil du récit, l'amant se montre plusieurs fois plus intéressé par le statut d'auteur publié que par l'écriture de Nelly, dans la mesure où il envie le premier tout en rejetant le contenu de la deuxième. Cet intérêt se concentre sur le succès que le livre de Nelly a obtenu : « tu aimais que mon livre se soit bien vendu en France, c'était le signe que j'étais sortie du troupeau » (*F*, p. 143) ; « Tu n'aimais pas mon livre mais tu aimais mon succès, pour toi il n'y avait pas de liens entre les deux. En moi tu voyais une porte ouverte, tu te voyais à ma place » (*F*, p. 143). En effet, l'amant est présenté dans *Folle* comme un jeune journaliste dont l'ambition principale est de publier un roman, et ce, le plus rapidement possible. Cela le rapproche de Nelly et les deux cherchent, au début de leur relation, à travailler ensemble : « Face à face dans les cafés au temps où on ne se quittait jamais, on se toisait par-dessus nos écrans en attendant l'inspiration, on se soupçonnait de plagiat, on réfléchissait dans la confrontation » (*F*, p. 166). Il s'agit là d'un rare moment d'équilibre entre les deux où, l'un en face de l'autre, ils écrivent.

Le choix d'écrire dans un café confirme quant à lui la dimension visuelle et incarnée de l'écriture dans le récit ; tout comme Nelly est vue par l'amant à la télévision en tant qu'autrice, ils sont vus en tant qu'écrivains par les autres :

Mais surtout on écrivait dans les cafés parce qu'on aimait l'idée d'être vus dans les feux de la création, on aurait voulu fonder un mouvement artistique en écrivant un manifeste, on aurait voulu être à l'origine d'un courant de pensée. Il nous semblait que les clients des cafés étaient nécessaires pour entourer d'humanité nos aspirations ; dans notre narcissisme, il y avait toujours de la place pour un décor humain (*F*, p. 167).

Ce faisant, le regard des autres confirme et renforce leur statut d'écrivain et rassemble les deux amants, du moins dans ce passage, dans un « on » en opposition aux clients. En revanche, leur rapport à ce statut est radicalement différent :

Devenir écrivain était pour toi un vieux rêve et pour moi, l'aboutissement de mon asocialité. En écrivant dans les cafés, tu voulais entretenir l'image de l'écrivain vu en train d'écrire, tu voulais écrire dans la pensée du livre dont on aurait suivi toutes les étapes et auquel on pourrait associer l'air tourmenté et traversé par le doute de l'écrivain penché sur son clavier (*F*, p. 170).



Pour l'amant, c'est un objectif qui doit encore être réalisé, alors que, pour Nelly, c'est un événement qui s'est déjà produit, comme le montre le substantif « aboutissement », et qui ne relève pas tant de l'ambition mais de son isolement social. L'amant souhaite être rattaché à une « image de l'écrivain » fantasmée, qui serait visible dans son livre par ses efforts d'écriture ; encore une fois, ce n'est pas tant le contenu qui est mis en valeur mais plutôt l'incarnation de l'écrivain. Cette obsession de l'amant pour la gloire au détriment de l'écriture, qui est amplement moquée dans *Folle*, passe toujours par l'image, celle que l'amant attribue aux autres et à lui-même : « Un jour, tu m'as dit que, lors des prises de photos promotionnelles pour ton futur roman, tu fumerais une cigarette ; tu trouvais que les écrivains devaient s'opposer dans l'image à toutes les formes de propagande » (*F*, p. 170).

L'image de l'amant en train d'écrire occupe également les pensées de Nelly, et ce, plus que le contenu de son écriture :

Ta beauté justifiait tout ce que tu écrivais et en dehors des passages que ma jalousie m'interdisait de lire, te lire me faisait penser à toi en train d'écrire dans les cafés, en te lisant, j'avais un problème de promiscuité. En te lisant, je te voyais dans ta beauté qui prenait toute la place et qui ne s'adressait pas à moi, aussi je comprenais que tu existais bien avant que j'existe pour toi, ton passé me narguait, il me sortait de ta vie (*F*, p. 168-169).

L'écriture est ici étroitement liée à la beauté de l'amant et à l'image que Nelly a de lui ; en d'autres termes, l'action d'écrire renvoie immédiatement à la dimension visuelle, dissimulant et écrasant en quelque sorte le contenu. Le problème de promiscuité est donc celui d'une écriture trop incarnée, absolument dépendante de la personne qui la produit. Cette proximité, que l'on peut imaginer comme étant de nature sexuelle, est brusquement niée par la suite du passage, dans le sillage de l'oscillation permanente entre deux pôles opposés ; l'existence du corps de l'amant devient alors le témoignage qu'il a existé en dehors de Nelly, ce qui produit un mouvement d'éloignement. Le fait que l'amant puisse être « vu » non seulement par elle mais par d'autres femmes devient aussitôt une source d'inquiétude ; elle s' imagine à leur place, en train de « se pâmer sur [sa] carrure collée à l'écran du portable en face de [lui] » (*F*, p. 169), en détaillant ses attributs physiques qui ont tous pour point commun la grandeur (ses sourcils sont « massifs » au même titre que sa mâchoire, sa bouche est « immense ») qui, selon elle, refléterait forcément l'importance de ce qu'il écrit.

Ainsi, que ce soit pour Nelly ou pour l'amant, l'écriture renvoie avant tout à un regard posé sur l'écrivain ou l'écrivaine, sur son image, son statut et son corps sexuel. Toutefois, seul le corps de l'amant est associé à la force (par le biais de la grandeur) et à la beauté, alors que celui de Nelly la ramène à son passé de « pute ». C'est cette dichotomie qu'il s'agit maintenant d'approfondir.



La plume d'un client et celle d'une putain : écriture et sexualité

Le roman avec lequel Nelly a débuté sa carrière d'écrivaine racontait, à travers une écriture autofictionnelle, son passé d'escorte. Tel que mentionné plus haut, l'amant connaît d'avance Nelly, en tant qu'autrice et en tant qu'ancienne prostituée. De façon générale, le passé de Nelly revient régulièrement et de façon répétitive dans sa longue lettre, notamment lorsqu'elle évoque « les clients », tous ces hommes presque toujours indifférenciés. Dès le début, Nelly établit un parallèle entre les clients et l'amant, inscrivant celui-ci de leur côté par leurs pratiques sexuelles : « Avec toi, j'ai fait des choses que je n'avais faites qu'avec mes clients. Ensemble on a fait ce que les amoureux ne font habituellement pas » (*F*, p. 29). Un peu plus loin, elle ajoute : « Pendant cette semaine-là, je t'ai donné le peu que mes clients m'avaient laissé » (*F*, p. 38).

Si le binôme client-escorte semble colorer la relation entre Nelly et son amant, il apparaît également dans le domaine de l'écriture pour marquer, une fois de plus, une différence fondamentale et infranchissable entre les deux. Tout d'abord, l'amant a lui aussi fait de la sexualité son sujet d'écriture ; c'est ce que Nelly apprend le soir de leur rencontre :

Entre autres ce soir-là, tu m'as dit que souvent tu passais tes soirées à te branler, tu m'as aussi dit que tu avais déjà écrit dans *Le Journal* des articles sur la cyberporno et que, pour les écrire, tu avais dû faire beaucoup de recherches. Pour choisir les photos qui les accompagneraient, tu avais dû en passer plusieurs centaines en revue. Également tu étais en train d'écrire un roman sur le sujet et j'ai pensé encore un qui veut publier (*F*, p. 31).

Dans ce passage, l'acte masturbatoire se mêle à celui de l'écriture. Le verbe « branler » colore et oriente les autres syntagmes en apparence non sexuels (« beaucoup de recherches », « passer plusieurs centaines [de photos] en revue »). L'ordre sémantique laisse entendre que la masturbation précède et justifie l'écriture journalistique. Ce faisant, l'amant se situe du côté des consommateurs. Le parallèle avec la prostitution est mis au jour par l'amant lui-même par le biais d'une étrange comparaison : « Selon toi, le monde des médias ressemblait beaucoup au milieu de la prostitution, les journalistes étaient comme des clients qui aiment découvrir la chair fraîche, quand ils tombaient sur un nouveau jouet, ils le mettaient en circulation, ils se le passaient entre eux » (*F*, p. 54).

La cyberpornographie est considérée par l'amant comme une innovation, et c'est à ce titre qu'il souhaite en parler dans un roman. À l'enthousiasme face à la nouveauté et à l'avenir, Nelly oppose un regard résigné qui voit dans les sites pornographiques le prolongement de la prostitution, renforçant leurs visions irréconciliables :

Un jour tu m'as dit que tu voulais publier le plus rapidement possible pour être le premier à parler de sites pornos dans un roman, il te semblait que c'était là une innovation qui te ferait connaître. Pour toi, écrire voulait dire mettre à jour, ça voulait dire suivre l'actualité et avoir l'exclusivité. Tu écrivais dans la déformation



professionnelle. Tu n'aimais pas que je te dise que dans cette fine pointe technologique qui reproduisait par le travail des pixels la réalité ne se trouvait rien de bien nouveau, qu'en fait on n'y trouvait que le plus vieux métier du monde comme on dit pour parler de la plus vieille manie de se soulager en singeant la conquête. Pour toi la nature humaine devait bien évoluer au même titre que le reste, par exemple tu croyais que depuis le phénomène de la pornographie du Net où on trouvait de tout et plus encore, des choses inouïes auxquelles on accédait dans la seconde et massivement sur la planète, personne n'avait plus aucune raison de se branler avec ses propres images mentales trop pâles et sans consistance, tu croyais que le Net avait rendu l'imagination désuète (*F*, p. 53).

Les raisons qui conduisent l'amant à « parler de sites pornos dans un roman » se trouvent ici questionnées et partiellement ridiculisées ; il le fait au nom du progrès et des évolutions technologiques, ce qui fait dire à Nelly qu'il écrit « dans la déformation professionnelle », celle du journaliste toujours en quête d'un nouveau sujet. Cependant, ce syntagme peut aussi être lu comme un renvoi à sa position de client/homme qui se branle, qui ne voit dans la cyberpornographie que ce qui lui plaît, c'est-à-dire une multitude de façons de soulager son désir. En rapprochant ces sites de la prostitution, Nelly replace l'amant dans son rôle de client ; si elle est une écrivaine-escorte, il sera donc un journaliste-client.

Cette différence se manifeste dans le style d'écriture de l'amant. Lorsque celui-ci fait lire à Nelly des passages du texte sur lequel il travaille, elle commente :

Tu avais la plume d'un client. Dans tes pages les femmes passaient en série et en majorité, elles étaient brunes. Tu y racontais ta fixation des femmes bottées, tu disais avoir les bottes dans le sang [...], personne n'y pouvait rien ni même les femmes qui ne te visaient pas nécessairement avec leurs bottes ; simplement, les bottes prolongeaient tes érections envers et contre tous (*F*, p. 166).

Qu'est-ce qu'une « plume d'un client » pour Nelly ? C'est une plume où les femmes, toujours au pluriel, sont écrites en tant qu'objets, points de fixation, au même titre qu'une paire de bottes ; elles existent pour exciter celui qui écrit et ne sont mentionnées que pour ce faire. Le passage en série dont il est question ici rappelle le passage en revue du journaliste-client qui doit choisir des photos pour ses articles sur la cyberpornographie. En ajoutant le détail sur les cheveux bruns, Nelly insiste sur sa propre blondeur et sous-entend une incompatibilité entre les goûts de l'amant et l'apparence de Nelly. La couleur des cheveux renforce également l'effet sériel de ces femmes qui se ressemblent toutes.

La plume d'un client, c'est aussi une plume qui écrit avec légèreté, aux antipodes de celle de Nelly :

Il me semblait, en t'entendant taper sur ton clavier, qu'en écrivant tu touchais aux femmes que tu écrivais et que tu les abordais par la badinerie, il me semblait qu'en tant que client, tu avais l'avantage d'écrire à la légère, que dans tes mains, les femmes devenaient des anecdotes. Dès le début, la différence de ton sexe me faisait mal parce que le mien ne l'équivalait pas, le mien regardait en bas, j'avais le sexe grave (*Idem.*).



Le geste de l'écriture finit non seulement par écrire les femmes mais aussi par les toucher. Leur objectification les transforme en anecdotes ; ces petites histoires à raconter lors d'un moment de légèreté ont pour effet de les réduire, dans tous les sens, à leur sexualité et à leur fonction excitante. Nelly observe cette écriture en se situant de l'autre côté du livre, puisqu'elle se retrouve, du fait de son expérience passée l'ayant marquée jusqu'à ce moment-là, parmi ces femmes touchées, écrites par les mains du client. Par le biais d'un glissement, le binôme client-prostituée devient celui homme-femme. Le premier a droit à la légèreté, alors que la deuxième est rivée à la pesanteur de son propre sexe. C'est à partir de cette différence qu'il convient d'aborder le silence littéraire que Nelly met en scène dans *Folle*.

Silence, amour et mélancolie

Concernant l'activité d'écriture de l'amant, Nelly affirme : « Que tu écrives m'a longtemps empêchée d'écrire. Si tu m'avais aimée pour la vie, j'y aurais renoncé à jamais. Quand tu es entré dans ma vie, je t'ai donné toute la place en sachant que tu n'en demandais pas tant, tout le monde sait que trop donner est une déviance » (*F*, p. 171). Ce faisant, elle établit un lien entre leur relation amoureuse et sa capacité à écrire ; le récit qu'on lit n'est possible que parce que l'amant a disparu de sa vie. La période de la relation coïncide ainsi avec ce que l'on pourrait appeler le silence littéraire de Nelly, où elle ne parvient pas à écrire ou considère comme un échec le peu qu'elle écrit. Il nous importe alors de comprendre comment ce silence et cette incapacité à écrire sont mis en scène au moment même où le récit est en train de s'écrire et quel rôle y joue la figure de l'amant.

Au début de leur relation, Nelly et lui se rendent au chalet du grand-père de l'autrice ; elle remémore : « Là-bas au chalet, tu ne voulais pas me voir travailler à mon mémoire de maîtrise ni même lire les romans de Céline que tu avais apportés dans tes bagages » (*F*, p. 42). Elle ajoute aussitôt : « Ce n'était pas grave parce qu'à ce moment de ma vie, je ne faisais rien, pas même écrire » (*F*, p. 43). Pour Isabelle Boisclair, le fait que l'amant empêche Nelly d'accomplir une activité intellectuelle s'inscrit, de façon plus large, dans l'entreprise de négation de sa subjectivité. Dans ce contexte, « [la] négation du corps féminin réussit presque à affecter le pouvoir-dire du sujet féminin^{xi} ». En ce qui concerne l'écriture, plusieurs passages laissent entendre que l'amant se place au-dessus de Nelly, en prodiguant des conseils quant à sa performance d'écrivaine dans les médias ; il lui fait remarquer « les erreurs » qu'elle a faites par le passé et son « inexpérience » qui « avait permis à certains de [la] ridiculiser » (*F*, p. 54).

Rien de ce qu'elle est censée écrire ne semble fonctionner. C'est aussi le cas du mémoire de maîtrise ; celui-ci, nous dit-elle, « affolait ma directrice parce qu'elle constatait mes problèmes de syntaxe [...] Pour elle le dérèglement de la langue allait de pair avec des problèmes d'ordre mental, c'était une lacanienne. Elle seule savait que sur le marché de la



publication, j'étais un imposteur » (*F*, p. 43). C'est donc une atmosphère d'échec qui entoure le geste d'écriture et qui est renforcée par la présence de l'amant :

Malgré mes efforts pour écrire pendant notre histoire, je n'écrivais rien et j'ai dû te mentir sur le contenu de mes journées comme j'ai dû mentir aux hommes qui sont passés dans ma vie quand je me prostituais. L'amour me rendait inepte, dans cette joie nouvelle qui habitait ma vie, je n'avais plus rien à dire. De ton côté tu écrivais des articles et ton roman, et moi je n'écrivais rien ou plutôt j'écrivais n'importe quoi, des raclures, des nouvelles ratées, un mémoire de maîtrise basé sur les théories lacaniennes où il est démontré que les théories lacaniennes ont toujours raison et où l'on meurt d'ennui. Il est possible que, pendant des mois, j'aie attendu ton départ pour tout te décharger sur le dos, dans le passé, j'ai fait la même chose avec mes clients (*F*, p. 167).

De ce passage émerge la figure de la femme amoureuse, incompatible avec celle de l'autrice ; comme le rappelle Rosemarie Savignac dans son étude consacrée à *Folle* et à la posture de l'amoureuse épistolaire, celle-ci « ne possède aucune identité sociale autre que celle de la femme amoureuse^{xii} », ce qui expliquerait son silence.

De plus, le silence est associé à la « joie nouvelle » procurée par la relation amoureuse. Cet état s'oppose en quelque sorte à celui mélancolique dont l'écriture arcanienne semble porteuse, dans la mesure où la mort annoncée des différentes narratrices est souvent mise en scène, comme dans le cas de *Folle*^{xiii}. La notion de mélancolie, qui est généralement associée, dans l'imaginaire collectif, à des élans créatifs^{xiv}, entretient également un lien, du moins dans sa conception moderne, avec le féminin et le silence. En effet, dans son étude historique et philosophique de la mélancolie et de la dépression, Jennifer Radden montre, dans le sillage des études de Julia Kristeva, de Judith Butler et de Luce Irigaray, le contraste entre la mélancolie masculine plutôt loquace et la souffrance muette, voire le deuil, des femmes : « *Melancholy with its loquacious male subject leaves little room for the mute suffering of women. Women, instead, are victims of depression*^{xv} ». Dans *Soleil noir*, Kristeva poursuit en effet l'intuition freudienne qui relie la mélancolie à la perte et à l'identité^{xvi}, en insistant néanmoins sur l'affinité entre la mélancolie et le féminin : « *women's estrangement from language is explained by an estrangement from the self, associated with the inevitably masculine "author" of the "self-narrative"*^{xvii} ».

Comment articuler alors le rapport entre le silence de l'écrivaine et la mélancolie dans *Folle* ? L'impossibilité d'écrire de la part de Nelly se situe, comme l'avance Boisclair, dans un mouvement plus vaste de négation de sa subjectivité, qu'elle soit corporelle, intellectuelle ou psychologique. Face à la voix de l'amant, celle féminine se tait, quoique de façon temporaire, car dès qu'il disparaît de la vie de Nelly, la voix de celle-ci réapparaît avec force. Il s'agit cependant d'une force mélancolique, porteuse du silence qui lui a été imposé par l'amant, mais aussi par Nelly elle-même^{xviii}. Dans tous les cas, il convient de remarquer, une fois de plus, que l'état de Nelly s'avère être toujours aux antipodes de celui de son amant ;



dans cette différence radicale, ils ne peuvent pas écrire en même temps mais les rôles ne sont pas figés, puisque Nelly finit par écrire et « tout [lui] décharger sur le dos », comme une forme de vengeance. Cette différence est même énoncée dans le récit sous forme de deux conceptions de l'écriture qui s'opposent et qui semblent irréconciliables.

L'écriture qui libère et celle qui détruit

La réflexion concernant l'écriture apparaît au moment où le récit prend une pause narrative^{xix}, dans la deuxième moitié du texte. À ce moment-là, Nelly tient à souligner qu'il existe entre leurs écritures une différence de fond. Après avoir montré l'importance pour l'amant du statut d'écrivain, sa plume de client qui consomme et qui consume, ainsi que sa loquacité écrasante en opposition au silence de Nelly, celle-ci présente l'écriture de l'amant comme un double mouvement, vers le haut et vers l'extérieur.

Toi tu écrivais autrement, tu avais du charme. Tu étais du côté des super-héros, des types sympas, des tombeurs et des filles mouillées, écrire était écrire vers le haut. Contrairement à moi, écrire devait dissiper tout malaise chez le lecteur qui devait se sentir chez lui et consentir aux tombeurs et aux filles mouillées, écrire voulait dire compenser, c'était se venger de sa médiocrité, c'était se rattraper en héroïsme (*F*, p. 168).

L'écriture qui tend vers le haut est légère, comme la plume du client face au « sexe grave » de Nelly ; débarrassée de toute lourdeur qui opprime, elle est une aspiration dans le sens où elle vise à dépasser la situation actuelle et à transformer celui qui écrit en un super-héros dont les capacités extraordinaires sont cachées au quotidien. Dans cette vision, l'homme est toujours agent (le substantif « tombeurs » insiste sur l'action active) et la femme est cantonnée, de façon passive, au participe passé (« mouillées »). Bien que toutes les figures évoquées dans ce passage soient associées au « charme » et à un état d'esprit positif, la plume de Nelly ne cache pas son jugement (« sa médiocrité », « se rattraper »), sous-entendant que cette conception de l'écriture serait propre à ceux et celles qui veulent donner une image d'eux-mêmes meilleure que la réalité ou qui ne pensent qu'au confort du lectorat et à son avis^{xx}. Ce commentaire revient sur l'obsession de l'amant vis-à-vis de son image, de la façon dont il est perçu par le regard des autres et de son intérêt démesuré pour le succès et les ventes du livre. À cette conception de l'écriture, Nelly oppose la sienne :

Chez moi écrire voulait dire ouvrir la faille, écrire était trahir, c'était écrire ce qui rate, l'histoire des cicatrices, le sort du monde quand le monde est détruit. Écrire était montrer l'envers de la face des gens et ça demandait d'être sadique, il fallait pour y parvenir choisir ses proches et surtout il fallait les avoir follement aimés, il fallait les pousser au pire d'eux-mêmes et vouloir leur rappeler qui ils sont (*F*, p. 168).

Dans ce passage, son écriture se situe de l'autre côté, celui de la destruction. C'est surtout dans le rapport aux autres qu'elle diffère de celle de l'amant ; loin de les soulager et d'être complaisante, elle peut leur faire mal, car elle se doit d'exposer « ce qui rate ». Il est aisé de



comprendre que c'est précisément ce qu'est en train de faire Nelly dans cette lettre adressée à l'amant qui le tire vers le bas, là où il l'a entraînée, là où elle est clouée. Néanmoins, cette trahison ne s'adresse pas seulement aux autres, mais à Nelly elle-même, à ses blessures et à ses échecs. Il s'agit d'une écriture qui reflète sans fioritures et qui se veut comme un miroir, pour reprendre l'image suggérée par Calderón : « Par l'écriture comme miroir, non seulement Arcan rend compte de l'infamale relation avec l'autre, mais aussi de la destructrice relation avec soi-même comme un autre. L'altérité dans les textes d'Arcan est par conséquent toujours une force de destruction du sujet^{xxi} ».

Le caractère destructif de l'écriture de Nelly se manifeste avant tout à l'égard d'elle-même :

Tu ne savais pas encore que, si la destruction se vendait partout, elle pouvait également sortir des livres. Pour toi écrire voulait seulement dire écrire et non mourir au quotidien, écrire voulait dire l'histoire bien ficelée de l'information et non la torture, à cet égard tu disais que ton journalisme était efficace et mon écriture, nocive (*F*, p. 143).

Ici, il n'est plus question de « l'histoire des cicatrices », en ce que l'acte d'écrire inflige lui-même des blessures (« mourir au quotidien », « torture »). Le lien entre la mort et l'écriture revient lorsque l'amant lui dit qu'il veut écrire pour éviter le ton neutre et le peu de place dans l'écriture journalistique, qu'il veut de la liberté : « il me semblait que ce rêve d'écrire trouvait son origine dans un malentendu, celui de l'autonomie et de la libre expression claironnant la vérité ; il me semblait qu'en écrivant on ne libérait rien du tout, que plutôt on s'aliénait, qu'on se mettait la corde au cou » (*F*, p. 172). En ce sens, l'écriture de l'amant tend vers l'extérieur, avide de liberté, tandis que celle de Nelly l'enferme à l'intérieur. De nombreuses études sur l'œuvre d'Arcan ont remarqué à juste titre le caractère circulaire et sans issue de ses récits, ainsi que, dans *Folle*, son écriture « répétitive [qui] tourne et tourne le fer dans la plaie psychique de la peine d'amour^{xxii} ». C'est aussi un retour incessant vers le passé, qui ne peut pas être changé mais qui fait obstruction : la fin de la relation est ainsi revécue plusieurs fois. Cela rappelle la « temporalité décentrée » propre, selon Kristeva, à l'état mélancolique :

Massif, pesant, sans doute traumatique parce que chargé de trop de peine ou de trop de joie, un *moment* bouche l'horizon de la temporalité dépressive, ou plutôt lui enlève tout horizon, toute perspective. Fixé au passé, régressant au paradis ou à l'enfer d'une expérience indépassable, le mélancolique est une mémoire étrange : tout est révolu, semble-t-il dire, mais je suis fidèle à ce révolu, j'y suis cloué, il n'y a pas de révolution possible, pas d'avenir... Un passé hypertrophié, hyperbolique, occupe toutes les dimensions de la continuité psychique. Et cet attachement à une mémoire sans lendemain est sans doute aussi un moyen de capitaliser l'objet narcissique, de le couvrir dans l'enclos d'un caveau personnel sans issue^{xxiii}.

Dans la répétition, le temps du récit et son caractère linéaire sont affectés. Nelly rapporte, non sans ironie, les propos d'un ami de l'amant, lui aussi aspirant écrivain, pour établir un



lien entre cette temporalité et son identité sexuelle : « [II] voulait publier un livre qui n'était pas comme le mien, disait-il, son livre racontait une histoire supportée par une action qui avait son début et sa fin ; à l'intérieur il y avait une intrigue et du suspense, c'était un livre pour hommes » (*F*, p. 182). Le caractère destructif de l'écriture scelle la fin du récit :

Il me semble aussi que cette lettre est venue au bout de quelque chose ; elle a fait le tour de notre histoire pour frapper son noyau. En voulant le mettre au jour, en voulant y entrer, je ne me suis que blessée davantage. Écrire ne sert à rien, qu'à s'épuiser sur de la roche ; écrire, c'est perdre des morceaux, c'est comprendre de trop près qu'on va mourir. De toute façon les explications n'expliquent rien du tout, elles jettent de la poudre aux yeux, elles ne font que courir vers un point final.

Cette lettre est mon cadavre, déjà, elle pourrit, elle exhale ses gaz. J'ai commencé à l'écrire le lendemain de mon avortement, il y a un mois (*F*, p. 205).

Dans ce « travail de destruction de l'écriture^{xxiv} », « perdre des morceaux » devient une activité d'automutilation créatrice. La page qui est en train d'être écrite se confond avec le corps et avec l'identité de Nelly, au moment même où elle annonce son échec ; l'écriture n'a pas permis de comprendre mais seulement de se faire mal. Ainsi, on revient à l'idée que l'écriture relève de l'incommunicabilité et qu'elle ne peut pas être libératrice. Finalement, c'est la conséquence de l'écriture qui diffère : si l'un des deux peut en sortir intact et s'avère « efficace », l'autre ne peut que se perdre dans ses propres morceaux et être « nocif ». L'écriture devient une attaque faite à son propre corps et à sa propre personne.

Dans *Folle*, l'écriture participe de la construction du sujet féminin en opposition au masculin. Le récit cherche en effet à construire une opposition binaire entre Nelly et l'amant ; l'écriture, qui pourrait être leur point commun, est présentée comme une différence d'ordre sexuel. Tandis que l'amant peut se permettre, depuis sa position de consommateur de contenu pornographique, d'écrire les femmes en tant qu'objets sexuels et prolongements de ses fantasmes, faisant de l'écriture un espace de déploiement de sa sexualité, Nelly écrit en tant qu'objet sexuel elle-même : la sexualité est une barrière qui les sépare et qui empêche toute forme d'empathie. Dans ce monde rigide présenté dans *Folle*, l'homme écrit et la femme se tait, l'homme se libère et la femme ne fait que s'aliéner davantage. Il faut néanmoins garder à l'esprit que ce qui est dit à l'intérieur du récit peut être contredit par la publication du récit lui-même : c'est la voix de Nelly que l'on entend à travers *Folle* et non pas celle de l'amant. Son silence littéraire est ainsi mis en scène pour que la parole frappe encore plus fort.

Ce qui semble certain, c'est que l'écriture est indissociable du corps sexuel, du regard qui lui est adressé et des expériences dont il est porteur. L'œuvre de Nelly Arcan n'a eu de cesse d'explorer les implications, tant psychologiques et symboliques que politiques et sociales, de la division, foncièrement déséquilibrée, entre les hommes et les femmes. L'écriture comme motif récurrent dans *Folle* parvient à informer et à prolonger cette exploration.

-
- i Tout au long de cet article, Nelly désignera la narratrice et personnage, tandis qu'Arcan désignera l'autrice de *Folle*.
- ii Isabelle Boisclair, « Cyberpornographie et effacement du féminin dans *Folle* de Nelly Arcan », *Globe*, vol. XII, n° 2, 2009, p. 71-82.
- iii Élyse Bourassa-Girard, « Sexualité impersonnelle dans *Folle* de Nelly Arcan : l'expérience de la désobjectivation », dans Lori Saint-Martin, Rosemarie Fournier-Guillemette et Marie-Noëlle Huet (dir.), *Entre plaisir et pouvoir : lectures contemporaines de l'érotisme*, Montréal, Nota bene, 2012 p. 145-168.
- iv Joëlle Papillon, *Le désir et ses stratégies discursives dans les littératures française et québécoise au féminin, 1995-2005*, Thèse de doctorat, Université de Toronto, 2011.
- v Jorge Calderón, « Aporie, performance et négativité : une lecture de *Putain* et de *Folle* de Nelly Arcan », dans Isabelle Boisclair, Christina Chung, Joëlle Papillon et Karine Rosso (dir.), *Nelly Arcan : trajectoires fulgurantes*, Montréal, Remue-ménage, 2017, p. 205-222.
- vi Rosemarie Savignac, *Écrire après la passion : stratégies épistolaires, survivance du temps de l'amour et ironie vengeresse dans Folle de Nelly Arcan*, Mémoire de maîtrise, Université de Québec à Montréal, 2017.
- vii « Pendant les premières semaines de notre histoire, je te faisais peur à cause [...] de mon statut d'auteur publié » (Nelly Arcan, *Folle*, Paris, Seuil, « Points », 2004, p. 48). À partir de maintenant, tout renvoi à cette œuvre sera noté dans le corps du texte sous la forme (*F*, p. X).
- viii Jorge Calderón, *op. cit.*, p. 215).
- ix Barbara Havercroft, « (Un)tying the Knot of Patriarchy: Agency and Subjectivity in the Autobiographical Writings of France Théoret and Nelly Arcan », dans Julie Rak (dir.), *Auto/biography in Canada: Critical Directions*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2005, p. 219.
- x L'écriture femme, qui peut être considérée comme un mouvement d'avant-garde littéraire des années soixante-dix, revendique une spécificité dans l'écriture féminine et cherche à réinventer la langue pour se défaire du phallogocentrisme. En France, elle est portée, entre autres, par Hélène Cixous et Luce Irigaray et a été associée au courant différentialiste du féminisme, qui s'oppose, d'un point de vue théorique, au courant matérialiste. Au sujet de l'écriture femme, voir Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, « Écriture », 1999.
- xi Isabelle Boisclair, *op. cit.*, p. 75.
- xii Rosemarie Savignac, *op. cit.*, p. 24.
- xiii La question de la mort revient notamment dans *Burqa de chair*, publié à titre posthume en 2011.
- xiv Julia Kristeva, *Soleil noir : mélancolie et dépression*, Paris, Gallimard, 1987 ; Jennifer Radden, *Moody Minds Distempered : Essays on Melancholy and Depression*, New York, Oxford University Press, 2009.
- xv « La mélancolie du sujet masculin loquace laisse peu de place à la souffrance muette des femmes. Celles-ci sont plutôt victimes de dépression », *ibid.*, p. 54, traduction personnelle.
- xvi Kristeva qualifie la mélancolie d'un « gouffre de tristesse » qui absorbe le sujet au point de lui « faire perdre le goût de toute parole, de tout acte, le goût même de la vie » (*op. cit.*, p. 13).
- xvii « Le fait que les femmes soient séparées du langage s'explique par leur séparation du Soi, associé à l'"auteur", inévitablement masculin, du "récit de soi" », Jennifer Radden, *op. cit.*, p. 45, traduction personnelle.
- xviii S'il est certain que l'amant participe, par ses gestes et par ses commentaires, à saper la confiance de Nelly, il est aussi vrai que, comme le remarque Joëlle Papillon, « Nelly prête à l'amant la volonté de la couper de tout ce qui l'éloigne de lui » (*op. cit.*, p. 90); pour le dire autrement, elle lui attribue une force, par le biais de tournures hyperboliques, capable de l'anéantir, y compris d'un point de vue littéraire.
- xix Je suis ici le découpage de *Folle* proposé par Savignac : nous sommes au septième chapitre, où est fait, sur un mode itératif, « un résumé rétrospectif de la relation à la lumière du thème de l'écriture », et où « le récit fait donc une sorte de pause narrative pour décrire les sentiments et les pensées des personnages » (Rosemarie Savignac, *op. cit.*, p. 50).



-
- xx À ce sujet, elle ajoute : « On avait chacun nos conceptions de l'écriture. Pour toi écrire voulait dire surprendre tout le monde par des idées nouvelles sur des sujets tabous et pour moi, prendre le temps de ne plus être entendue. L'autre côté de la médaille de mon premier livre était son poids énorme qui écraserait le second » (*F*, p. 167-168).
- xxi Jorge Calderón, *op. cit.*, p. 214-215.
- xxii Rosemarie Savignac, *op. cit.*, p. 59.
- xxiii Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 71.
- xxiv Rosemarie Savignac, *op. cit.*, p. 65.



Poétique de la liste et thérapeutique de la dé-coïncidence dans *L'homme aux trois lettres*ⁱ de Pascal Quignard

Éric Bérubé (Université Laval)

Out of joint : il y a « dé-jointement », sortie de l'« ajointement » cohérent des choses, sortie des « gonds », en somme, se plaint Hamlet après avoir quitté le Spectre...

Or si cette formule disait, non plus la dégénérescence des temps, qu'il faudrait rétablir, *to set it right*, mais la fécondité d'un avenirⁱⁱ?

François Jullien, *Dé-coïncidence*

Le délaissement, par un écrivain, d'un genre pour un autre ou d'une forme pour une autre n'est certainement pas sans signification. Ainsi, l'on peut s'interroger sur ce qui se joue, chez Pascal Quignard, entre les deux séries que sont *Petits traités* et *Dernier Royaume*. Il semble qu'à certains égards un décalage ou un glissement soit opéré : *Dernier Royaume* prend à la fois le relais des *Petits traités* (surtout en ce qu'il procède par publication sérielle et qu'il met en place une forme discontinue ainsi qu'une grande érudition), mais offre en même temps certaines bifurcations qui ne sont pas sans conséquence. Un élément notable, parmi d'autres, est l'absence de toute dénomination générique. En effet, malgré une grande hétérogénéité dans la construction, les *Petits traités* ont la cohérence d'un certain positionnement générique : « ils réinventent la mémoire d'un genre et d'une époqueⁱⁱⁱ », selon Bruno Blanckeman, c'est-à-dire qu'ils se posent à la fois dans l'héritage du traité né au XVII^e siècle, mais aussi dans la subversion de celui-ci puisqu'ils travaillent à « rompre le concert des idées, la logique du raisonnement^{iv} ». Au contraire, *Dernier Royaume* ne propose aucune véritable étiquette et le lecteur y entre sans indice de ce qu'il y trouvera. Ce subtil glissement consistant en un amenuisement des repères peut se lire comme l'effet de ce que Quignard indique lui-même, dans une entrevue récente, quant au projet qui sous-tend cette série :

Après un séjour à l'hôpital, j'ai ressenti le besoin, presque pulsionnel, de plonger dans quelque chose d'infini. Dans un genre littéraire sur lequel il n'y aurait aucun point de vue panoramique possible, un genre impossible à maîtriser entièrement, et dans lequel il fallait se noyer dès le premier tome. La seconde règle était de me rapprocher le plus possible du principe de l'association libre : chaque chapitre devait être imprévisible par rapport à ce qui le précédait^v.



Le « genre » ainsi créé, par son potentiel infini, immaîtrisable et imprévisible, semble s'approcher de la grande famille des carnets, cahiers et journaux d'écrivains tout en s'éloignant d'un même élan du caractère « polémique » et presque virulent des *Petits traités*^{vi}. En effet, ces genres partagent une grande hétérogénéité en faisant se côtoyer, par exemple, des esquisses, des observations et des notes de lecture^{vii} ainsi qu'en promouvant une écriture processuelle et accumulative. Cela sied adéquatement à l'exigence de perte de maîtrise qu'énonce Quignard et donne à penser au fait que, selon ses propres mots, *Dernier Royaume*, tout comme ces projets d'écriture ont tendance à le faire, se terminera lorsque son auteur mourra^{viii} : « le projet était précisément océanique, il s'agissait de mourir dedans^{ix}. » D'ici ce funeste événement, plutôt que de simplement s'acharner à relever les traits textuels qui font coïncider un genre avec une série de livres qui tente précisément d'être immaîtrisable, il importe d'explorer ces « carnets » en interrogeant particulièrement ce que Quignard peut chercher dans cette écriture. Dans *L'Homme aux trois lettres*, le dernier tome publié à ce jour de *Dernier royaume*, certains propos éclairent cette question en mentionnant la filiation (que nous avons déjà évoquée dans un extrait qui précède) de l'association libre psychanalytique avec cette particularité scripturale qu'est l'écriture discontinue :

Je risque soudain cette thèse téméraire : La fragmentation littéraire et l'association libre sont liées. [...] Si on dit que le patient est guéri dès qu'il peut associer librement sans angoisse, cela veut dire qu'il accepte en lui interruption, non-sens, chaos, vide, morcellement, non-savoir, rêve, hasard, sans trop souffrir, dans le plaisir même retrouvé, un peu hagar, d'errer de trace en trace^x.

Est-ce à dire que pour Quignard, l'écriture discontinue peut avoir une fonction thérapeutique? Il semble que c'est ce que donne à entendre ce passage en liant une pratique de l'écriture à cette démarche thérapeutique propre à la psychanalyse qu'est l'association libre. Nous faisons donc nôtre cette « thèse téméraire » et, puisque *L'Homme aux trois lettres* lui-même procède d'une écriture discontinue, nous considérons qu'elle peut être interprétée comme autoréflexive, donnant ainsi à analyser la forme du livre dans lequel elle est risquée. Nous nous efforcerons de montrer que l'écriture de Quignard accède à cette errance « de trace en trace » grâce aux retraits et écarts que l'activité d'étude exige et qui trouvent leur inscription non pas dans une pratique du fragmentaire, mais dans une logique généralisée de la liste. Cette nuance nous permettra ensuite d'établir plus précisément de quoi cette écriture qui emprunte à l'association libre tente de « soigner », ou en d'autres termes en quoi consiste cette thérapeutique que nous nommerons, avec l'aide du chantier conceptuel de François Jullien, la dé-coïncidence.

Du retrait et de l'écart : forme de l'étude et poétique de la liste

Afin de comprendre à quoi renvoie cette thérapeutique et donc quels soins elle peut prodiguer, il convient d'abord d'interroger l'écriture de Quignard, sa forme et, d'une certaine manière, son orientation. Nous verrons, en effet, que l'activité principale de Pascal Quignard



dans *L'Homme aux trois lettres* en est une « studieuse » et que certains passages à caractère autoréflexifs du livre nous montrent que l'auteur comprend celle-ci comme l'effectuation d'une série de retraits et d'écarts. Par la suite, il sera possible d'appréhender la forme que prend le livre comme étant l'inscription scripturale de cette activité, épousant donc l'exigence d'un retrait par une écriture particulière qui relève de la liste : discontinue sans être fragmentaire.

Nous avons mentionné plus haut le fait que l'on peut rapprocher *Dernier Royaume* des formes du cahier et du carnet. Plus précisément, l'on pourrait dire qu'il s'agit ici, d'un « carnet de lettré » comme le théorise Andrei Minzétanu^{xi}. Est lettré, selon Minzétanu, celui « qui dédie sa vie, dans le cadre d'un rapport "professionnel", à la lecture et à l'écriture^{xii} ». Pascal Quignard ayant été lecteur, ensuite éditeur chez Gallimard pendant une trentaine d'années et ayant écrit de nombreux essais sur une variété d'écrivains, correspond tout à fait à cette définition, en témoigne le titre du colloque de Cerisy dédié à son œuvre en 2004 : « Pascal Quignard, figures d'un lettré^{xiii} ». Ce qui incite surtout à lire *Dernier royaume* comme un carnet de lettré est la présence d'inscriptions concrètes d'une lecture à l'œuvre et la grande érudition mobilisée dans ces livres. Effectivement, et par exemple, dès les premières pages du premier chapitre de *L'Homme aux trois lettres*, Quignard explore ce qu'il nomme la « musique silencieuse des styles des écrivains que l'on préfère^{xiv} ». Il évoque, ainsi « l'eau de Nerval dans les forêts pleines d'étangs et de sources qui entourent Chantilly et sa vaste lumière transparente [et la] baie de Chateaubriand et son bruit incessant, éclaboussant, violent, de ressac dans les roches de granit noir jusqu'à la presque île de Saint-Malo^{xv} ». Ces descriptions d'une variété de styles se continuent sur presque une page entière et ponctuellement dans le reste du livre, l'on retrouve d'autres marques de ces lectures à la fois très attentives et personnelles. Il importe d'insister : la lecture est centrale dans *L'homme aux trois lettres* et s'accompagne souvent de citations différemment inscrites dans le texte, donc étant le résultat de multiples usages. Il y aurait certainement un travail important à faire à soulever les modalités d'inscription de la lecture et leurs implications dans *Dernier royaume*. Cependant, ce qui nous importe ici est tout simplement de relever la place prégnante de l'activité lectorale dans l'élaboration des chapitres et des « fragments » de *L'Homme aux trois lettres*. À ces marques explicites de lecture s'ajoute une immense érudition qui accompagne un processus de pensée et confirme le caractère lettré de cette œuvre^{xvi}. À titre d'exemple, de nombreux passages sont constitués d'explorations étymologiques où la pensée s'élabore au sein même du mot : « Litterarum amor, amour des lettres où le corps s'oublie (facit neglegentem corporis). La femme chassée de la cour, l'homme qui se retire du monde, ils volent leur temps libre (otium) au négoce (neg-otium)^{xvii}. » En plus de la mobilisation abondante de latin, un glissement est opéré dans la seconde phrase entre le temps libre et le négoce, donnant ainsi à voir leur opposition au sein même de la langue. De là, Quignard réfléchira, dans le fragment suivant, à l'oisiveté. L'on peut donc observer que la pensée se



meut avec la langue, que l'étymologie lui donne à la fois certaines ressources et une impulsion. Peut-être, de fait, Quignard est-il lettré en un sens tout à fait littéral : le mot et la lettre ont une importance capitale dans ce qu'il écrit, ils sont l'objet d'une interrogation constante. D'ailleurs, certains chapitres de *L'Homme aux trois lettres* sont dédiés aux lettres de l'alphabet : le chapitre V, « A comme alf ou aleph » et le chapitre XXXVII, « Sur la lettre y ».

À ce caractère lettré du livre s'ajoutent de multiples passages où les notions mêmes de lettré, de lecture, d'écriture et d'étude sont interrogées et développées. Ces passages sont autoréflexifs puisque, comme nous l'avons brièvement montré, ces activités sont caractéristiques de *L'Homme aux trois lettres*. L'un des éléments importants de ces réflexions est l'insistance sur un retrait à la fois spatial, social et temporel qui est consubstantiel à l'ensemble de ces activités. Ce retrait est d'abord le fait de la lecture et la figure de saint Ambroise offre la première mention de celui-ci dans le livre : « à l'intérieur de son livre, saint Ambroise échappait à la basilique ; il s'évadait entièrement du murmure de la foule des fidèles ; il se retirait du monde public dans sa lecture silencieuse^{xviii}. » À plusieurs moments par la suite rejaillissent des considérations sur la lecture qui martèlent le retrait qui la définit : « J'aime ce mot de "requoy" [...]. Il est peut-être le mot clé du livre que j'écris. Il définit si précisément la lecture car il mêle le silence (la lecture coite) et le recoin, le retrait, le repos^{xix} ». Ainsi pour Quignard, « lire déserte immédiatement le monde dès l'instant où le volume est ouvert^{xx} ». En d'autres termes, cette activité se produit par un retrait spatial (dans le livre) et social (à l'écart du groupe, des masses), dans le silence du recoin. Au début de *L'Homme aux trois lettres*, Quignard indique qu'« étudier, c'est lire en écrivant^{xxi} », qu'il y a donc une relation intime entre l'étude, la lecture et l'écriture. De fait, aux retraits qui caractérisent la lecture s'en ajoute un autre d'ordre temporel qui cette fois-ci se laisse appréhender à travers la notion d'étude :

Ce que les lettrés de la secte zen appellent *ma* au Japon, c'est ce que les Latins du temps de la République appellèrent *otium*. L'*otium* à Rome c'est la *scholè* à Alexandrie. Ce fut le *studium* au Moyen Âge sous les Carolingiens [...]. Ce furent les *humanités* à la Renaissance [...]. Tous ces mots sont des désirs qui cherchent une existence plus longue que la durée du temps^{xxii}.

Autrement dit, l'étude ne se satisfait pas de « la durée du temps », plus précisément pour Quignard « le lecteur, l'érudite, le savant, tous sont des affranchis du temps^{xxiii}. » Il faut ajouter, à la lumière de cette dernière citation, que ces différents retraits et écarts sont vécus comme des *affranchissements* : l'étude est ce qui permet de ne pas être prisonnier à la fois d'un lieu, d'une époque et d'une collectivité. De fait, il semble que ce retrait n'est pas véritablement un repli : il est un écart qui ouvre de plus amples possibles.

Si l'on considère l'étude comme ce phénomène englobant la lecture et l'écriture, il n'est pas innocent de soulever que l'élaboration formelle de *L'Homme aux trois lettres*, c'est-à-dire



l'écriture à l'œuvre dans ce livre, fonctionne aussi par écarts en épousant une logique généralisée ou une poétique de la liste. En effet, elle traduit ainsi l'exigence de retrait qui caractérise l'étude, donnant à lire un texte que nous caractériserons de mouvant ou mobile. À cet égard, nous verrons que la phrase, le paragraphe et le chapitre, ces trois unités d'organisation textuelle, sont subvertis de leur rôle habituel par un retrait de la continuité logique qui leur est propre, c'est-à-dire par une écriture discontinue, mais sans devenir des entités closes sur elles-mêmes. L'écriture devient ainsi un processus d'écarts incessants. En ce qui concerne la phrase, notons particulièrement le procédé de la parataxe qui la rend discontinue (même s'il en existe certainement d'autres qui participent de cela). La parataxe consiste en une « juxtaposition de deux propositions entre lesquelles le lien de dépendance n'est qu'implicite, [...] dispensant [ainsi] de l'usage d'un outil de coordination ou de subordination^{xxiv}. » De fait, c'est une manière de supprimer les mots de liaison dans une phrase ou, pour utiliser les mots de Gaspard Turin dans son article sur la liste chez Pascal Quignard, c'est un effort d'« ébranchage successif du superflu^{xxv} ». Un cas exemplaire de parataxe est, par ailleurs, la liste. Cette forme est souvent mobilisée dans *L'Homme aux trois lettres*, en témoigne le chapitre XVI, « Le Vert », qui commence par une liste :

La disparition du soleil dans la nuit.
La disparition du visible dans l'ombre.
La disparition des objets dans le langage.
La disparition du langage dans la sensation.
La disparition des individus isolés dans l'étreinte.
La disparition des êtres dans la mort.
La disparition des morts dans le temps.
L'apparition du vert^{xxvi}.

Cette accumulation, accompagnée de retours à la ligne, met en place une variété de glissements entre les phrases, mais retire par le fait même toute organisation logique qui s'inscrirait, par exemple, grâce à des mots de coordination et de subordination. Comme l'indique Gaspard Turin, « la liste est l'expression de la vie débarrassée de la narration^{xxvii} ». Elle est donc un retrait du narratif qui n'est autre que construction d'un récit, fabrication d'un continu. Pour citer encore une fois Turin, la liste « est ce point du langage qui est le plus universellement compris, le plus instinctif, à la fois son “degré zéro” et l'expression de tous ses possibles^{xxviii}. » En d'autres termes, elle consiste à la fois en un retrait du continu auquel nous incite la langue, une sorte d'amenuisement linguistique, mais en même temps une exacerbation des possibilités infinies de la langue (puisque la liste pourrait se perpétuer indéfiniment). Le paragraphe, de son côté, est espacé par des astérisques et ne met pas en place de marqueurs de relation permettant d'instaurer une suite logique entre les différents morceaux ainsi créés. L'on pourrait donc croire qu'il relève d'une écriture par fragments. Cependant, comme l'indique Dominique Rabaté dans sa brève étude de l'œuvre de Quignard : « l'écriture du *Dernier royaume* peut paraître fragmentée ; elle est plutôt, à mon



avis, à entendre comme une suite [...], comme une liste^{xxix}. » Cette nuance n'est pas innocente puisque Quignard a lui-même écrit un livre sur le fragment, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, et que cette logique de la liste échappe à certaines apories qu'il soulève quant à l'écriture fragmentaire. En effet, il indique que « les mots latins de fragmen, de fragmentum viennent de frango, briser, rompre, fracasser, mettre en pièces, en poudre, en miettes, anéantir^{xxx}. » Ainsi, il existe « un caractère un peu ruiniforme^{xxxi} » au fragment. Dans le cas de l'aphorisme, une autre tendance fragmentaire, Quignard mentionne que « le fragment est conçu ici comme concentration, noyau de pensée, plénitude essentielle, idéale, platonicienne, autarcique, limée, fourbie^{xxxii}. » Ce que partagent ces deux tendances est de s'élaborer en référence à la totalité, soit en s'instaurant comme Tout (aphorisme), soit en tentant de le ruiner, de le trouser. Rabaté indique bien comment l'écriture de *Dernier royaume* échappe à ce piège : « la logique de la liste, qui peut toujours ajouter ou retrancher des éléments, n'est [...] plus celle, endeuillée et rêvant du Tout, du fragment^{xxxiii}. » Il ne suffit, à titre d'exemple, que de mentionner le caractère rétractable de chaque fragment : de manière générale, aucun n'est nécessaire au déroulement du livre et, de fait, entre chacun d'eux pourrait s'en ajouter un autre. En d'autres termes, le texte est d'une grande mobilité. À cet égard, la forme que prend *L'Homme aux trois lettres*, et *Dernier royaume* en général, rappelle l'écriture processuelle décrite dans « Littérature et discontinu » par Roland Barthes. Ce que Barthes indique sur *Mobiles* de Michel Butor est que son écriture est « sans ordre et sans désordre^{xxxiv} », que le livre échappe donc à cette opposition par « engendre[ment d']une sorte de grand corps animé, dont le mouvement est de translation perpétuelle^{xxxv} ». Le fonctionnement est analogue chez Quignard, comme l'indique Rabaté, puisque par le potentiel infini de la liste, « *Dernier royaume* devient un gigantesque et presque monstrueux *work in progress*^{xxxvi} ». Ce processuel de la forme qui se promeut dans les paragraphes est aussi ce qui détermine l'organisation par chapitres. En effet, celle-ci n'est pas pratiquée comme une progression, une suite logique, mais bien comme une accumulation, au même titre que les éléments d'une liste. Entre, par exemple, le chapitre XXIV, « Qu'est-ce qu'un lit », et le chapitre XXV, « Sur le caractère garamond dans lequel est écrit ce livre », il n'existe aucune évolution, aucun progrès. En fait, le seul lien qui les unit est celui de la cohabitation, en quelque sorte. La subversion des modalités d'organisation textuelle est peut-être encore plus claire ici puisque les parties sont intitulées explicitement « chapitre », mais n'ont pas cette fonction de marquer des étapes en vue d'une fin, et ce malgré la numérotation.

Refusant la continuité logique qui borne l'écriture de même que l'esprit du fragmentaire, dont l'opposition radicale au continu a des effets similaires d'emprisonnement en restant « habitée par l'idée d'un Tout qui manque^{xxxvii} », l'écriture de *L'Homme aux trois lettres* épouse résolument cette activité à laquelle ce livre se dédie, soit l'étude. Si, comme l'indique Quignard, tous ceux « qui s'adonnent à l'étude souhaitent une vie plus nombreuse et plus aventureuse et plus incertaine que le destin individuel [...] ou familial, [qu'ils]



espèrent un horizon plus large que celui qui les cerne^{xxxviii} », la logique de la liste, par son potentiel d'infinis ajouts et retranchements, par sa mobilité, donc, correspond tout à fait à cette exigence.

La dé-coïncidence : une thérapeutique négative

Cela nous conduit enfin vers la dimension thérapeutique qui fait l'objet de notre interrogation : en quoi ces différents retraits et écarts opérés par l'étude et le discontinu ont-ils valeur de cure? De quoi soignent-ils? Avant de répondre à cette question, peut-être faut-il voir de quoi cela ne soigne pas, c'est-à-dire comment cette écriture *ne s'inscrit pas* dans une certaine fonction thérapeutique qu'ont pu se donner différents projets (entre autres) de carnets et de journaux. À partir de là, nous pourrions interroger cette paradoxale thérapeutique chez Quignard qui s'effectue justement par écart et même opposition à cette pratique de l'écriture.

Comme l'indique Philippe Lejeune, « l'écriture du journal est plutôt "progressive" : elle avance sur le front mouvant de la vie, digérant le proche passé et investissant de projets le proche avenir, c'est une sorte de moteur à réaction, ou de "surf"^{xxxix}. » Ainsi, écrivant un journal, selon Lejeune, « nous écrivons un texte dont la logique finale nous échappe, nous acceptons de collaborer avec un avenir imprévisible et incontrôlable^{xl}. » Entre cette dimension du projet diariste et la série *Dernier Royaume*, il y a résolument des convergences : l'imprévisible, l'incontrôlable et le processuel en sont au fondement. Cependant, il existe au moins un élément important qui résiste à la filiation et celui-ci gît peut-être dans l'expression « écriture de soi » que l'on associe au journal. Pour reprendre le titre d'un livre de Pierre Pachet, les journaux (plus particulièrement lorsqu'ils sont « intimes ») font souvent office de « baromètres de l'âme^{xli} ». C'est que, selon Pachet citant Charles du Bos, le journal intime peut être utilisé comme un « instrument de perfectionnement moral^{xlii} ». Ainsi conçue, cette écriture vise donc quelque chose de bien précis : se connaître soi-même (le baromètre étant un outil scientifique) et améliorer son état moral par le fait même. Si le diariste a ces visées par l'écriture, c'est que la connaissance de soi manque et que la grandeur morale est jugée insuffisante. Se proposant comme un outil palliant ces problèmes, le journal intime est thérapeutique : il relève d'une volonté de recentrement sur soi, d'une coïncidence (c'est-à-dire d'un accès direct et authentique) avec soi. À cet égard, peut-être pourrions-nous qualifier cette thérapeutique de positive, au sens où par la mesure du baromètre elle tend à établir des faits et à faire accéder à un certain état moral. Cette écriture procède d'un double désir de coïncidence, donc : avec soi et avec un certain idéal. Bien sûr, il importe de préciser que cette brève proposition ne prétend pas dire le tout de ce genre qu'est le journal intime. À l'évidence elle est réductrice de sa complexité. Cependant, ce qui nous intéresse n'est pas de comprendre et d'analyser le journal à sa juste valeur, mais de soulever une thérapeutique de l'écriture qu'une certaine pratique du journal intime permet d'appréhender. Ainsi, à partir de cette



courte réflexion, nous pouvons explorer ce que *Dernier Royaume* offre comme « thérapeutique ». Nous verrons qu'il procède en fait d'un projet inverse de celui que nous venons d'exposer et consiste en une thérapeutique *négative*.

Chez Pascal Quignard, l'enjeu de l'écriture (donc des choix formels et génériques) est tout autre que celui de la pratique particulière du journal intime telle que nous l'avons restituée. Pour cet écrivain, « il n'y a pas de soi au fond de soi^{xliii} » et même que l'une des activités essentielles dans l'élaboration de ses livres implique un anéantissement de l'identité : il y a « perte de la conscience personnelle lors de la lecture^{xliv} ». Il n'est donc pas question de chercher à coïncider avec soi, ni d'ailleurs de permettre un progrès moral puisque, selon ses propres mots, « il n'y a pas de progrès moral^{xlv}. » À l'inverse (donc en négatif) de la coïncidence, c'est le concept de *dé-coïncidence*, néologisme créé par le philosophe François Jullien, qui nomme le plus efficacement, nous semble-t-il, la thérapeutique de l'écriture et de l'étude chez Quignard. C'est entre autres par l'accès qu'elle donne à *l'existence* que se définit ce concept de dé-coïncidence :

Dé-coïncider c'est sortir de l'adéquation d'un soi, de son adaptation en un monde, et cela par soi-même, c'est là ce que signifie proprement exister. Ou si « ex-ister », c'est littéralement « se tenir hors » (du latin théologique *ex-sistere*), cela signifie d'abord hors de l'adéquation-adaptation qui, se comblant, s'obstrue ; qui, se saturant, ne laisse plus advenir et s'inventer^{xlvi}.

Ainsi, au sein de ce qui se stabilise et donc se stérilise, la dé-coïncidence est ce qui ouvre un décalage permettant d'ex-ister (de se tenir hors) et de se remettre en mouvement : « la dé-coïncidence [...] fissurant l'adéquation d'un soi, [...] rouvre non pas tant une dissociation qu'une désolidarisation intérieure, et libère à nouveau une initiative^{xlvii}. » Si la coïncidence promet la satisfaction d'une unification, la dé-coïncidence, au contraire, fait office d'un négatif qui dérange ce qui prétend à l'unité. Pour voir pleinement de quoi elle « guérit », donc quelle est sa fonction proprement thérapeutique, « il faut bien comprendre ce qu'est vivre en tant que renouvellement. Ce n'est pas, en effet, prolonger l'état antérieur, le faire durer, en vue de le perpétuer, car celui-ci, en perdurant, se sclérose et tend à la mort^{xlviii}. » Se proposant comme une solution à ce qui tend à la stérilisation, comme une remise en vie de ce mortifère de la durée stable et de l'harmonie, la dé-coïncidence est thérapeutique. Chez Pascal Quignard, cette dose de *discontinu* qui permet de remettre incessamment en vie est le fait de l'exigence formelle que nous avons soulevée. En effet, si la « décoïncidence, en tenant associés *détachement* et *déroulement*, assure la continuité processuelle^{xlix} », l'on comprend bien comment la logique généralisée de la liste, qui constitue l'inscription textuelle de l'étude chez Quignard, procède par dé-coïncidence. Nous avons vu que cette écriture s'écarte à la fois du simple continu, mais qu'elle évite aussi la radicalité du fragmentaire en épousant un processuel qui a le potentiel d'être infini. Elle offre ainsi la possibilité d'une tension entre le continu et le discontinu, sans toutefois tomber dans l'un ni dans l'autre. En ce sens, la liste



est véritablement la logique ou la poétique qui sied au lettré puisque, selon les mots mêmes de Quignard : « Les Grecs ne disaient pas lettrés mais hommes aux fesses blanches. Ils naissent sans fin. Ils multiplient leur vie “à l’aide d’autres vies innombrables”¹. » Les différents « affranchissements » (temporel, social et spatial) que met en place l’étude et que nous avons soulevés ne sont donc pas au service d’un repli, mais d’une certaine renaissance. C’est précisément ce que permet la liste par sa dé-coïncidence : elle est thérapeutique non parce qu’elle guérit d’une douleur dont souffrirait l’écrivain, mais parce qu’elle donne accès à un infini renouvellement. En d’autres termes, ces retraits et écarts sont thérapeutiques au sens où ils soignent d’une tendance que peuvent avoir la pensée et le sujet de se camper et de ne plus se laisser déranger. De fait, le texte, en dé-coïncidant constamment de lui-même à différents niveaux de son organisation, peut se perpétuer à l’infini sans la crainte de s’enliser.

D’ailleurs, si l’on revient au premier indice qui nous a guidés sur cette piste d’une thérapeutique de l’écriture chez Quignard, soit la filiation qu’il évoque entre la « fragmentation littérale » et l’association libre, l’on comprend mieux ses implications à la suite de notre réflexion. En effet, cette notion psychanalytique « consiste pour le patient à exprimer toutes les pensées (idées ; images ; *Einfall*, dit Freud, “ce qui tombe” dans l’esprit) sans discrimination aucune et de manière spontanée^{li}. » Pour Quignard, c’est l’imprévisible à l’œuvre dans cette méthode qui est visé plutôt qu’un résultat postérieur qui serait la guérison d’une névrose. Cela n’est pas sans lien avec la dé-coïncidence puisque, comme l’indique François Jullien, « la décoïncidence est exploratoire, [elle] ouvre sur l’aléatoire, sur l’inventif, sur ce qui ne se trouve pas déjà prévu ou impliqué^{liii} ». Ce que tente de guérir *Dernier Royaume* par la forme de son écriture est donc moins d’un problème ou d’un mal précis et identifié que de la stérilité plus générale de ce qui se refuse à l’exploration imprévisible. Est guéri du désir de coïncider celui qui apprend à aimer l’errance, à « opposer Ferenczi à Aristote : la régression vers l’origine doit être in-finie comme le fond de l’univers^{liiii} ».

-
- i Pascal Quignard, *L’homme aux trois lettres*, Paris, Grasset, 2020, 181 p.
ii François Jullien, *Dé-coïncidence. D’où viennent l’art et l’existence*, Paris, Grasset, 2017, p. 2.
iii Bruno Blanckeman, « Une écriture intraitable », *Études françaises*, Vol. 40, n° 2, p. 13.
iv *Ibid.*, p. 24
v Pascal Quignard, « La fonction de la littérature est impossible à saisir, peut-être n’en a-t-elle aucune », dans Mathias Enard, *La Salle des machines*, *France Culture* [en ligne], 8 :00. <https://www.franceculture.fr/emissions/la-salle-des-machines/pascal-quignard-la-fonction-de-la-litterature-est-impossible-a-saisir-peut-etre-nen-a-t-elle-aucune> [Consulté le 5 novembre 2020].
vi Bruno Blanckeman, *op. cit.*, p. 24. Selon Blanckeman, l’écriture du traité « favorise le fragment erratique, le propos lapidaire, l’aphorisme arbitraire [et] la turbulence de tons entrechoqués ».
vii Sophie Hébert, « Du document de genèse à la genèse d’un genre », *Genesis* [En ligne], n° 43, 2016, p. 209-217. <https://journals.openedition.org/genesis/1720> [Consulté le 25 septembre 2020]. Utilisant la typologie de Louis Hay, Hébert indique sur le carnet : « S’il est qualifié de “composite”, c’est qu’il contient, en regard du “carnet d’esquisses” et du “carnet d’enquête”, une *materia prima* plus hétérogène

- (esquisse sténographique née d’une chose vue, entendue ou pensée, premier jet fictionnel, note de lecture, plan d’ouvrages à venir, trace du quotidien voire biographème). »
- viii Philippe Lejeune, « Le journal comme "antifiction" », *Poétique*, vol. 149, n° 1, 2007, p. 3-4. Lejeune indique que « dans une étude consacrée à la manière dont un journal peut “finir”, [il a] essayé de montrer que le problème de l’autobiographie, c’est plutôt le commencement, le gouffre de l’origine, et celui du journal, surtout la fin, le gouffre de la mort. »
- ix Pascal Quignard, « La fonction de la littérature », *op. cit.*, 7 :10.
- x *Id.*, *L’Homme aux trois lettres*, *op. cit.*, p. 79.
- xi Andrei Minzétanu, « Le carnet du lettré : objet matériel, objet mental », *Études littéraires*, vol. 48, n° 1–2, 2019, p. 13–18.
- xii *Ibid.*, p. 13.
- xiii Philippe Bonnefis et Dolorès Lyotard [dir.], *Pascal Quignard, figures d’un lettré*, Paris, Éditions Galilée (coll. Lignes fictives), 2005, 458 p.
- xiv Pascal Quignard, *L’Homme aux trois lettres*, *op. cit.*, p. 7.
- xv *Ibid.*, p. 8.
- xvi Andrei Minzétanu, *op. cit.*, p. 17. « Le carnet du lettré nous permet de mieux comprendre une heuristique de l’invention intellectuelle ». Le carnet du lettré est donc le lieu d’une lecture, d’un savoir et d’une pensée conjointement à l’œuvre.
- xvii Pascal Quignard, *L’Homme aux trois lettres*, *op. cit.*, p. 72.
- xviii *Ibid.*, p. 11.
- xix *Ibid.*, p. 13.
- xx *Ibid.*, p. 15.
- xxi *Ibid.*, p. 16.
- xxii *Ibid.*, p. 123.
- xxiii *Ibid.*, p. 125.
- xxiv CNRTL, « Parataxe », dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales* [en ligne]. <https://cnrtl.fr/definition/parataxe> [Consulté le 15 novembre 2020].
- xxv Gaspard Turin, « L’amenuisement du souffle. Usages de la liste chez Pascal Quignard », dans *Lendemain*, vol.34, n° 136, p. 32.
- xxvi Pascal Quignard, *L’Homme aux trois lettres*, *op. cit.*, p. 84.
- xxvii Gaspard Turin, *op.cit.*, p. 34.
- xxviii *Ibid.*, p. 36.
- xxix Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l’œuvre*, Paris, Bordas (coll. Écrivains au présent), 2008, p. 122.
- xxx Pascal Quignard, *Une gêne technique à l’égard des fragments. Essai sur Jean de La Bruyère*, Paris, Galilée, 2005, p. 38.
- xxxi *Ibid.*, p. 50.
- xxxii *Ibid.*, p. 44.
- xxxiii Dominique Rabaté, *op.cit.*, p. 124.
- xxxiv Roland Barthes, « Littérature et discontinu », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil (coll. Points essais), 2000, p. 185.
- xxxv *Ibid.*, p. 191.
- xxxvi Dominique Rabaté, *op.cit.*, p. 125.
- xxxvii *Ibid.*, p. 123.
- xxxviii Pascal Quignard, *L’Homme aux trois lettres*, *op. cit.*, p. 123.
- xxxix Philippe Lejeune, *op.cit.*, p. 9.
- xl *Ibid.*
- xli Pierre Pachet, *Les baromètres de l’âme. Naissance du journal intime*, Paris, Hachette littératures (coll. Pluriel), 2001, 187 p.
- xlii *Ibid.*, p. 11.



-
- xliii Pascal Quignard, *L'Homme aux trois lettres*, *op. cit.*, p. 69.
xliv *Ibid.*, p. 128.
xlv Pascal Quignard, *Les ombres errantes*, Paris, Grasset, 2002, p. 85.
xlvi François Jullien, *Dé-coïncidence*, *op. cit.*, p. 6.
xlvii *Ibid.*, p. 6.
xlviii *Ibid.*, p. 18.
xlix *Ibid.*, p. 22.
l Pascal Quignard, *L'Homme aux trois lettres*, *op. cit.*, p. 124.
li Pierre-Paul Lacas, « Association libre », dans *Encyclopédie Universalis* [en ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/association-libre-psychanalyse/>. [Consulté le 1 décembre 2020].
lii François Jullien, *op. cit.*, p. 53.
liii Pascal Quignard, *L'Homme aux trois lettres*, *op. cit.*, p. 169.



Dossier « Initiation à la recherche »

La littérature médiévale, grande génératrice de mèmes :
un travail de vulgarisation et de création
Ana Popa (Université McGill)



Introduction

Si Internet est un outil incroyable pour faciliter la recherche et la communication à des fins productives, il faut dire que c'est aussi un puits sans fond en matière de distractions, particulièrement depuis l'apparition des mèmes. Très simple à ses débuts, le mème Internet a aujourd'hui évolué en ce que certains véritable forme d'art.



Un des premiers mèmes Internet : « *Oogachacka Baby*ⁱ »

Un phénomène qui a pris de l'ampleur ces dernières années est celui du mème médiéval. Il est aujourd'hui si populaire que des sites Web lui sont entièrement dédiés et que des sous-catégories de mèmes médiévaux ont fait leur apparition : rechercher sur Google « *medieval baby memes* » renvoie autour de 14 millions de résultats, « *medieval cat memes* » en renvoie près de 13 millions et « *black death memes* », 161 millions. D'où vient cette



fascination des internautes (et, plus précisément, des créateurs de mèmes) pour le Moyen Âge ?

Nous chercherons à comprendre pourquoi la littérature médiévale est une si grande génératrice de mèmes Internet. Pour ce faire, il nous faudra tout d'abord clarifier ce qu'est un « mème », puis présenter quelques caractéristiques essentielles au « bon » mème. Par conséquent, nous verrons comment les particularités des œuvres littéraires du Moyen Âge en font de bons sujets de mèmes.

Qu'est-ce qu'un mème ?

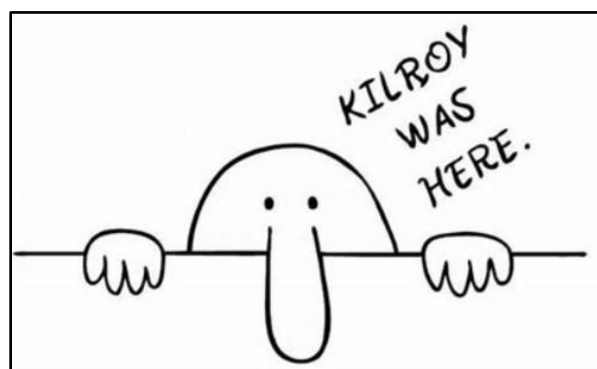
Construit à partir de « *mimema* » (« imitation » en grec ancien) et « gène », le terme « mème » est une invention du biologiste et éthologiste britannique Richard Dawkinsⁱⁱ. Celui-ci écrit dans *Le Gène égoïste* (1976) que, tout comme l'évolution biologique d'une espèce dépend de la survie de ses gènes dominants, l'évolution d'une culture dépend de la transmission de ses meilleurs mèmesⁱⁱⁱ. Si le mème est aujourd'hui indissociable du « mème Internet » et des réseaux sociaux, ce terme peut être appliqué à tout comportement ou image que l'humain aurait naturellement tendance à reproduire. On pourrait, par exemple, considérer que toute mode vestimentaire ou courant littéraire est constitué de mèmes.

Nous allons cependant concentrer notre attention sur cette seconde définition du mot « mème » donnée par le Grand Robert : « Image, vidéo ou texte humoristique se diffusant largement sur Internet, notamment par le biais des réseaux sociaux, et faisant l'objet de nombreuses variations.^{iv} »

« KILROY WAS HERE »

Un tel phénomène fait toutefois son apparition bien avant l'arrivée des réseaux sociaux, au cours de la Seconde Guerre mondiale : l'image de Kilroy, un bonhomme chauve au grand nez, dont l'omniprésence se fait rassurante.

« *Kilroy was here.* »





Cette image – le plus souvent accompagnée de l’inscription « *Kilroy was here* » ou d’une plainte humoristique par rapport au manque ou à la piètre qualité des provisions fournies aux soldats (« *Wot, no sugar ?* ») – a été retrouvée partout, de Glasgow à Okinawa, en passant par Berlin et Casablanca^v : peu importe où étaient envoyées les troupes, Kilroy y était déjà. Alors que les soldats se trouvaient du jour au lendemain dans des régions du monde dont ils n’avaient parfois jamais entendu parler, loin de toute personne et de tout lieu qui leur soient familiers, ce même véhiculait une solidarité entre personnes n’ayant autrement rien en commun.

Longtemps après la signature des traités de paix, Kilroy continue de faire partie de l’imaginaire collectif. On trouve encore des clins d’œil à ce vieux même en musique, à la télévision et dans des jeux vidéo.

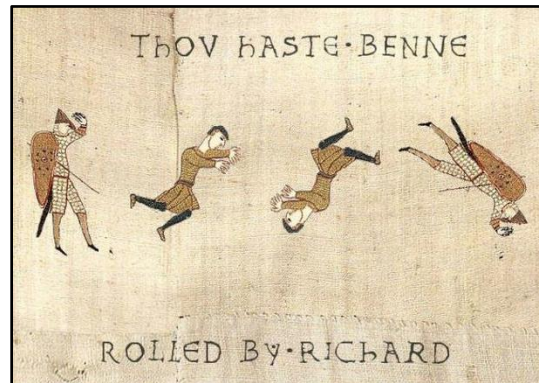


Le même tel que vu au cinéma en 1947, dans un épisode des *Looney Tunes* et dans un jeu vidéo *Call of Duty*.

Ce qui fait un « bon » même

Bien que le concept du même soit assez simple, comprendre ce qui peut faire le succès d’un même Internet l’est moins. Comment déterminer si une image a le potentiel de devenir virale ou non ? Comment deviner qu’un même sera partagé plutôt qu’un autre ? Qu’est-ce qui fait un « bon » même ? Heureusement pour nous, plusieurs études se sont penchées sur le sujet.

En général, les internautes s’entendent sur le fait qu’un « bon » même Internet doit être concis (le même doit s’en tenir à un minimum de mots) et polyvalent (l’image à la base du même Internet doit pouvoir être reprise dans une multitude de contextes différents)^{vi}. Colin Lankshear et Michele Knobel, deux universitaires australiens qui se sont penchés sur l’aspect éducatif d’Internet, retiennent cependant aussi une troisième caractéristique essentielle au « bon » même : l’intertextualité^{vii}. Il semble que la majorité des internautes préfère un même plus complexe, comprenant plusieurs références distinctes, à un même Internet plus simple. Voyons-en un exemple ci-dessous :



Un « Rickroll » médiéval : « *Thou haste benne rolled by Richard* »

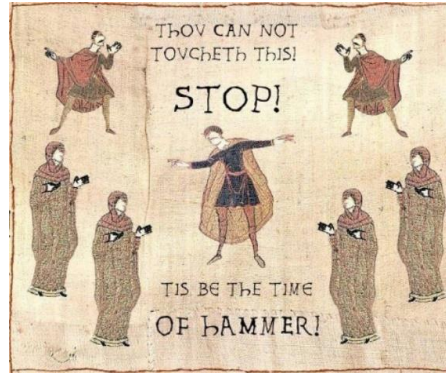
Ce même médiéval, qui représente une tapisserie où l'on voit un personnage culbuter et l'inscription « tu as été roulé par Richard », peut sembler absurde et ne présenter aucun élément humoristique pour une personne qui n'est pas familière avec la tradition des mèmes Internet. Pour un connaisseur, cette image présente au contraire plusieurs références intéressantes, tant à l'histoire médiévale qu'à d'autres mèmes. Tout d'abord, on y voit un texte écrit dans une langue et une police archaïques : l'anglais qu'on voit ici est celui parlé au Moyen Âge, ou du moins, dans l'imaginaire des internautes non-médiévistes. On peut également y reconnaître des éléments de la tapisserie de Bayeux, produite au XI^e siècle, qui représente plusieurs événements historiques, dont la conquête normande de l'Angleterre^{viii}. En plus d'être une œuvre importante dans l'histoire médiévale, cette tapisserie est pratiquement à l'origine du courant des mèmes médiévaux^{ix}, depuis qu'un site Internet a été lancé en 2003, spécialement pour que des internautes puissent générer des mèmes à partir d'éléments de la tapisserie de Bayeux^x. Enfin, ce même est bien sûr une adaptation au goût médiéval du « Rickroll », phénomène Internet qui a connu un essor important entre 2007 et 2008^{xi} et qui consiste en un simple canular : l'internaute qui se fait avoir clique sur un lien erroné et se retrouve à écouter (ou réécouter) la chanson *Never Gonna Give You Up* de Rick Astley sur YouTube^{xii} plutôt que d'arriver sur la page Web qu'il pensait atteindre.

Derrière un même Internet en apparence simple et absurde peuvent ainsi se cacher plusieurs références historiques ou culturelles et parfois même une touche de nostalgie. La capacité de cette forme d'imiter, de parodier, de pasticher explique en partie pourquoi il a été avancé qu'il s'agit d'une nouvelle forme de communication^{xiii} – et même, selon certains, d'une nouvelle forme de littérature^{xiv}.

Le contenu de l'œuvre médiévale à la base de mèmes

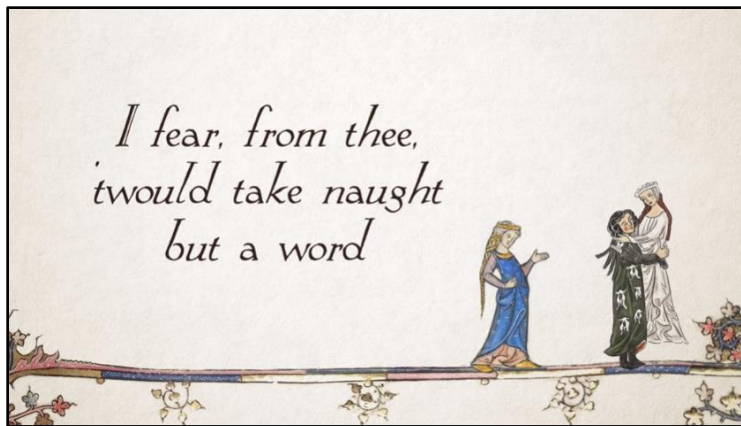
Un des éléments principaux de la littérature médiévale repris par les internautes est celui de la (pseudo-)langue archaïque^{xv}. L'anglais, véritable *lingua franca* de l'univers des mèmes Internet, comme le français, a subi de nombreux changements depuis le Moyen Âge.

Sans toujours faire l'effort de s'informer sur l'évolution de la langue, les créateurs de mèmes médiévaux ont recours à un « pseudo-moyen-anglais » dans leurs créations^{xvi}. Le mème consiste parfois simplement en la transposition des paroles d'une chanson en cette langue du même médiéval.



« Thou can not toucheth this! Stop! Tis be the time of hammer! »

Quelques lignes de la célèbre chanson *U Can't Touch This* de MC Hammer^{xvii} sont ici retranscrites dans ce « pseudo-moyen-anglais » : les paroles « *You can't touch this! Stop! Hammer time!* » deviennent « *Thou can not toucheth this! Stop! Tis be the time of hammer!* » D'autres internautes ont poussé le mème plus loin, en adaptant non seulement l'ensemble des paroles de chansons modernes, mais aussi la mélodie, le rythme et les instruments musicaux utilisés. Tout est mis au goût médiéval pour donner en 2020 un nouveau genre musical : le « *bardcore*^{xviii} ». Ces reprises sont généralement accompagnées d'une image qui pourrait très bien être un mème médiéval en soi.



Quand on croise Dolly Parton et mème médiéval.

Il faut noter que ce « néomédiévalisme » ne se limite pas aux mèmes Internet : cette tendance peut également être observée au cinéma, à la télévision et dans les jeux vidéo modernes^{xix} – entre autres, ces dernières années, avec des productions comme *Game of*

Thrones ou *The Witcher*. Le Moyen Âge fascine surtout par son caractère radicalement différent du monde que nous connaissons aujourd'hui. Alors que les films et les séries télévisées retiennent surtout le côté romantique et « glamour » qu'ont à offrir les récits médiévaux^{xx} (on peut penser ici aux chevaliers, à leur épée, à leur fidèle destrier, à la féodalité, à l'amour courtois, etc.), les mêmes servent en quelque sorte de contre-texte à cette image hollywoodienne du Moyen Âge. Beaucoup de mêmes médiévaux jouent ainsi avec le côté plus sombre de l'époque. La peste noire, l'analphabétisme, l'hypocrisie de l'Église et les pratiques médicales déplorables ne sont que quelques exemples de sujets beaucoup plus courants dans les mêmes Internet qu'à la télévision. Ces mêmes traitent généralement avec légèreté et humour des sujets très sombres.



Exemples d'humour noir dans les mêmes médiévaux.

Il arrive aussi que le mème médiéval prenne comme sujet, en plus des langues, des coutumes et des récits qui figurent dans les manuscrits de l'époque, des éléments faussement ou exagérément attribués à l'époque médiévale. La chasse aux sorcières, sujet fort populaire chez les créateurs de mèmes, est associée à tort au Moyen Âge : ce n'est véritablement qu'au XVI^e siècle que commencent à s'organiser en masse à travers l'Europe des procès pour sorcellerie^{xxi}. Il arrive aussi régulièrement que des internautes publient des mèmes anachroniques dits « médiévaux » basés sur des images représentant plutôt des personnages des XVI^e au XVIII^e siècles. Bien que la production littéraire médiévale, qui s'étend sur de nombreux siècles et pays, ait amplement de quoi inspirer les mèmes, force est de constater que le Moyen Âge est une période historique souvent mal comprise.

L'art médiéval à la base de mèmes

Au-delà de leur contenu, les manuscrits médiévaux comportent un autre élément pouvant inspirer le mème : l'enluminure. Bien que certaines illustrations obscènes (les drôleries à caractère sexuel ou scatologique, entres autres, sont courantes dans les manuscrits illustrés) y figurent à des fins comiques^{xxii}, il arrive qu'on trouve certaines images « accidentellement » drôles. Ainsi, on se retrouve avec ce qui semble être une Vierge Marie

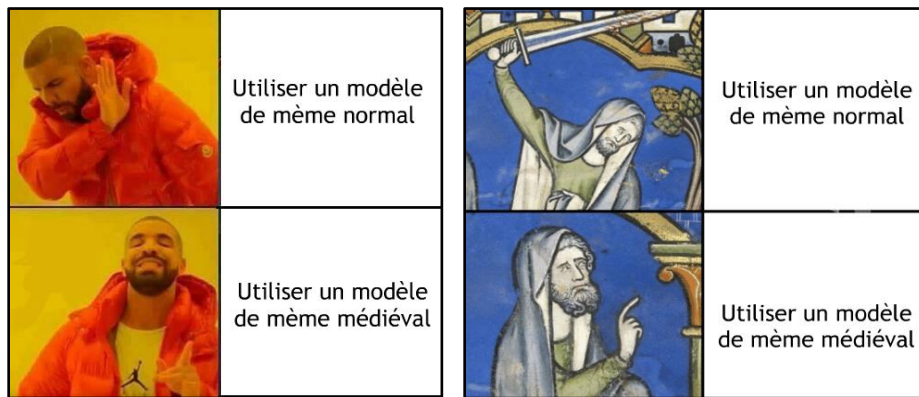
choquée par l'apparence de son enfant, un cheval obèse déprimé par la mort de son chevalier ou encore un homme complètement indifférent au fait d'être poignardé en pleine tête.



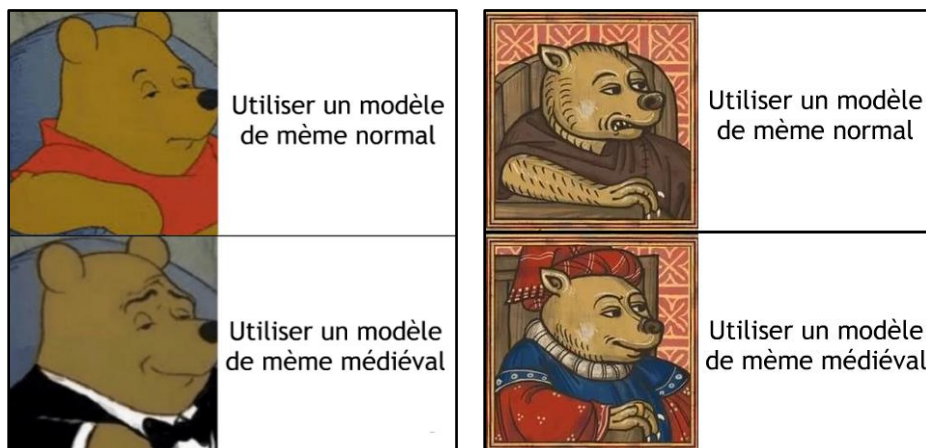
Enluminures tirées de divers manuscrits médiévaux.

Il n'y a ici rien qui puisse nous indiquer que l'intention de l'illustrateur était d'amuser le lecteur grâce à ces images. Ce sont plutôt les proportions et les expressions des personnages représentés qui font rire. La décontextualisation de ces enluminures leur confère une malléabilité qui en fait des sujets parfaits pour un même Internet. Dépourvues de leur contexte original, ces images seules n'ont aucun sens : chaque internaute est alors libre d'en faire ce que bon lui semble.

Plutôt que de créer un nouveau modèle de même Internet à partir d'une illustration datant du Moyen Âge, certains internautes préfèrent pasticher des modèles préexistants.



« Drakeposting^{xxiii} » : modèle original et pastiche médiéval



« Tuxedo Winnie the Pooh^{xxiv} » : modèle original et pastiche médiéval



« Woman Yelling at a Cat^{xxv} » : modèle original et pastiche médiéval

Le style artistique aisément reconnaissable de l'époque ainsi que la tradition des enluminures médiévales se prêtent bien à cette pratique. À la suite de l'invention de l'imprimerie en Europe, les illustrations tracées à la main disparaissent graduellement des livres pour faire place aux gravures réalisées par des illustrateurs professionnels^{xxvi}. Ces images deviennent progressivement plus complexes, ce qui rend la tâche de les dissocier de leur contexte original, et par extension, d'en faire des mèmes, beaucoup plus difficile. On est alors confronté à la perte d'une des caractéristiques essentielles du mème : la polyvalence.

Conclusion

Bien que la popularité croissante du mème médiéval permette aux internautes d'apprécier le Moyen Âge sous un angle plus léger et humoristique que celui qu'on retrouve dans les documentaires ou les salles de classe, elle met aussi en évidence le fait que l'époque est mal comprise. Lorsqu'on ne lui attribue pas à tort toutes sortes d'événements ou de coutumes, on sursimplifie ses textes et ses images. D'un côté, le gain en popularité du mème médiéval peut éveiller la curiosité des internautes et leur donner envie d'en apprendre



davantage au sujet de cette époque et de sa littérature. De l'autre, cet essor contribue aussi à la perpétuation de stéréotypes voulant que le Moyen Âge soit une période sombre, et sa littérature, rudimentaire.

-
- i I Awesome, « Dancing Baby », *Know Your Meme*, [en ligne]. <https://knowyourmeme.com/memes/dancing-baby> [consulté le 9 décembre 2020]
 - ii Mark A. Jordan, « What's in a Meme? », *Richard Dawkins Foundation for Reason & Science*, [en ligne]. <https://www.richarddawkins.net/2014/02/whats-in-a-meme/> [mis à jour le 4 février 2014]
 - iii Traduction libre à partir de Richard Dawkins, « meme », *Merriam-Webster*, [en ligne]. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/meme> [consulté le 6 décembre 2020]
 - iv « mème », *Le Grand Robert de la langue française*, [en ligne]. <https://grandrobert.lerobert.com/robert.asp> [consulté le 6 décembre 2020]
 - v Vox, « The World War II meme that circled the world », *YouTube*, [en ligne]. <https://www.youtube.com/watch?v=AFw8MSF7yE4> [mis à jour le 11 décembre 2015]
 - vi Madison Cole, « What makes a meme go viral? », *Medium*, [en ligne]. <https://medium.com/@madisonicole/meme-ology-studying-patterns-in-viral-media-f1931b3d1c7e> [mis à jour le 21 janvier 2018].
 - vii Liisi Laineste et Piret Voolaid. « Laughing across borders: Intertextuality of internet memes », *European Journal of Humour Research*, vol. IV, no 4, p. 32.
 - viii Musées de Bayeux, « la tapisserie de Bayeux ou l'histoire brodée de la conquête de l'Angleterre en 1066 », *B3*, [en ligne]. <https://www.bayeuxmuseum.com/la-tapisserie-de-bayeux/decouvrir-la-tapisserie-de-bayeux/> [consulté le 8 décembre 2020]
 - ix norsehorse89, « Medieval Tapestry Edits », *Know Your Meme*, [en ligne]. <https://knowyourmeme.com/memes/medieval-tapestry-edits> [consulté le 8 décembre 2020]
 - x Voir « Historic Tale Construction Kit - Bayeux », [en ligne]. <https://htck.github.io/bayeux/> [consulté le 6 décembre 2020]
 - xi Jamie Dubs, « Rickroll », *Know Your Meme*, [en ligne]. <https://knowyourmeme.com/memes/rickroll> [consulté le 9 décembre 2020]
 - xii Rick Astley, « Never Gonna Give You Up », *YouTube*, [en ligne]. <https://www.youtube.com/watch?v=dQw4w9WgXcQ> [consulté le 9 décembre 2020]
 - xiii Madison Cole, « What makes a meme go viral? ».
 - xiv À ce sujet, voir Aneeq Ejaz, « Are Internet Memes a New Form of Literature? », *Quillette*, [en ligne]. <https://quillette.com/2016/11/28/are-internet-memes-a-new-form-of-literature/> [mis à jour le 28 novembre 2016] et Kenneth Goldsmith, « The Writer As Meme Machine », *The New Yorker*, [en ligne]. <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-writer-as-meme-machine> [mis à jour le 22 octobre 2013]
 - xv Oskari Raivio, *Classical Art Memes as an Affinity Space*, mémoire de maîtrise, Université de Helsinki, 2016, p. 16-17.
 - xvi *Idem*.
 - xvii MC Hammer, « U Can't Touch This », *YouTube*, [en ligne]. <https://www.youtube.com/watch?v=otCpCn0l4Wo> [consulté le 8 décembre 2020]
 - xviii Voir, par exemple, Hildegard von Blingin', « Jolene (Bardcore | Medieval Style) », *YouTube*, [en ligne]. <https://www.youtube.com/watch?v=ugqQIB5fpuc> [consulté le 6 décembre 2020]
 - xix Carol Cusack, « Neomedievalism in the Media: Essays on Film, Television and Electronic Games by Carol L. Robinson and Pamela Clements (review) », *Parergon*, vol. XXX, no 1, p. 313-314.
 - xx *Ibid.*
 - xxi Marie Mougin, « La chasse aux sorcières n'est pas le fait du Moyen Âge... », *France Inter*, [en ligne]. <https://www.franceinter.fr/culture/la-chasse-aux-sorcieres-la-face-cachee-de-la-renaissance> [mis à jour le 4 décembre 2018]

- xxii Marie Dupuy et Mathilde Grodet, « Grivoiserie, pornographie, scatologie : introduction », *Questes*, no 21, 2011, p. 10-12.
- xxiii James Blunt, « Drakeposting », *Know Your Meme*, [en ligne]. <https://knowyourmeme.com/memes/drakeposting> [mis à jour le 24 novembre 2020]
- xxiv Philipp, « Tuxedo Winnie the Pooh », *Know Your Meme*, [en ligne]. <https://knowyourmeme.com/memes/tuxedo-winnie-the-pooh> [consulté le 6 décembre 2020]
- xxv Philipp, « Woman Yelling at a Cat », *Know Your Meme*, [en ligne]. <https://knowyourmeme.com/memes/woman-yelling-at-a-cat> [consulté le 6 décembre 2020]
- xxvi Cette pratique se répand notamment avec la montée en popularité du roman, aux XVIIIe et XIXe siècles. À ce sujet, voir Chris Russell, « A Brief History of Book Illustration », *Literary Hub*, [en ligne]. <https://lithub.com/a-brief-history-of-book-illustration/> [mis à jour le 14 janvier 2016]



Répétition et étrangeté dans *Pourquoi Bologne* d'Alain Farah Alicia Lafortune (Université McGill)

En août 2013, Alain Farah publie *Pourquoi Bologne*, son second roman. Environ un mois plus tard, dans le cadre d'un entretien réalisé avec *Le Délit*, l'écrivain commente son œuvre :

Je n'ai pas envie de faire de la psychologie. C'est une réflexion esthétique. Qu'est-ce que c'est, la littérature, en 2013 ? Heureusement, le lecteur qui n'a pas envie d'avoir un traité d'esthétique ou un manifeste comme l'était *Matamore* peut traverser le livre en se sentant rassasié, grâce à mon pseudo-novelⁱ!

Grâce à Gérard Genette, nous savons que l'építexⁱⁱ d'où est tiré un tel commentaire d'écrivain est « un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteurⁱⁱⁱ ». En effet, loin d'être un discours passif, l'építex se révèle être un lieu de transaction entre le lectorat et l'auteur qui, consciemment ou non, cherche à conserver une part de contrôle sur la réception de son œuvre. Étant moi-même lectrice de *Pourquoi Bologne*, ce rejet explicite de sa dimension psychologique par son auteur m'a beaucoup intriguée : pourquoi Farah procède-t-il à une telle mise à distance lorsque vient le temps de parler de son livre ?

Une étude plus poussée de l'építex de *Pourquoi Bologne* et de divers travaux portant sur le roman permet d'approfondir cette interrogation. Au sein des approches de l'œuvre de Farah, une tendance dominante semble rapidement s'esquisser ; cette dernière est sans cesse renvoyée à son rôle de réflexion esthétique portant sur le statut d'auteur au XXI^e siècle à travers des tentatives d'explicitation de la posture littéraire de Farah, auxquelles lui-même participe, ainsi que des réflexions orientées autour des notions d'intertexte, d'hypertexte, de transfictionnalité, d'hypermédialité et d'autofiction. Presque inmanquablement, les travaux critiques portant sur *Pourquoi Bologne* franchissent les frontières du texte pour s'intéresser à son contexte socio-politique. Cependant, un commentaire de Jean-François Hamel, cité par Farah lui-même lors d'un entretien qui a lieu en 2018 avec la revue *Post*, vient ouvrir la porte à un nouvel angle d'approche de l'œuvre :

[On] sait fort bien que, pour édifier un monde, faire œuvre parmi les hommes, marquer l'histoire, la littérature n'est d'aucun secours. Mais le secret de sa puissance est justement là, dans son insoumission à l'ordre des fins, dans sa souveraineté anarchique, sourde à toute volonté, réfractaire à toute maîtrise, qui rend impossible son arraisonnement à une finalité pratique : « la littérature n'accepte jamais de devenir moyen »^{iv}.



Quelle est donc la spécificité du texte de Farah, en lui-même ? Comment se refuse-il à son instrumentalisation, au constant renvoi à son contexte de production ? Une étude du contenu de l'œuvre de Farah, de la *manière* spécifique dont l'auteur mène ses réflexions semble ici s'imposer. Afin de mener ce projet, j'ai choisi de me pencher sur un phénomène textuel bien précis, soit celui de la *répétition* sur lequel s'appuie l'écriture de l'auteur, qui semble jouer un rôle décisif vis-à-vis de la présence d'*étrangeté* dans le roman. Dans une tentative d'interroger la dimension psychologique de l'œuvre, je m'intéresserai d'abord à la répétition comme procédé formel, donc à la reprise au sein du texte des mêmes mots, de leurs dérivés ou de termes semblables, puis au phénomène du dédoublement comme sous-branche de la répétition.

Les réseaux

Pourquoi Bologne est une œuvre au contenu particulièrement dense qui travaille à partir de réseaux de termes sans cesse réinvestis par le narrateur. À travers le roman, le lecteur est confronté au retour de certains mots (noms, adjectifs, objets, lieux, émotions, dates, etc.) qui l'incitent à revenir en arrière afin d'en retrouver les occurrences, pour tenter de comprendre leur raison d'être. Faire le suivi efficace de l'évolution du récit de Farah est une entreprise qui peut ainsi s'avérer ardue en raison de l'abondance, au sein du roman, de ce qu'Élisabeth Routhier et Jean-François Thériault désignent comme des « parcours de lecture transversaux et arborescents^v », qui naissent notamment de ce phénomène de la répétition. Malgré les efforts du lecteur, ces répétitions ne semblent pas entièrement se laisser apprivoiser^{vi}.

L'un des parcours de lecture proposé par le roman condense de manière frappante cette expérience de l'attente toujours insatisfaite à laquelle le lecteur se voit confronté, soit la référence à la stèle « Ælia Lælia Crispis », énigme gravée sur une pierre tombale située à Bologne. Selon les dires du narrateur, cette énigme que le veilleur de nuit de Ravenscrag, Hamadou Diop, nomme « énigme de Bologne », n'a jamais été élucidée malgré quatre siècles de recherches menées à son sujet. Le rapprochement entre le nom donné à l'énigme et le titre du roman, ainsi que ses nombreuses mentions dans la première moitié du roman, peuvent inciter le lecteur à croire en son importance vis-à-vis de l'intrigue de *Pourquoi Bologne*. Pourtant, passé la quatre-vingt-quinzième page, l'énigme n'est plus jamais mentionnée. Le lecteur, à moins d'avoir décidé de sortir du récit pour mener ses propres recherches, est laissé sur sa faim. À la manière du traitement réservé à l'énigme, bon nombre des répétitions (références, objets, adjectifs, noms, etc.) rencontrées dans le récit de Farah ne semblent jamais aboutir complètement, comme le notent encore une fois Élisabeth Routhier et Jean-François Thériault :

Le narrateur Alain Farah, en ayant l'air de construire à travers ces différentes médiations une structure systémique à l'intérieur de laquelle toute question trouverait sa



réponse, propose plutôt un réseau dont les connexions sont bien davantage des points de départ vers de nouveaux parcours de lecture arborescents que des points d'arrivée d'une fiction circulaire^{vii}. On pourrait affirmer qu'un tel phénomène en vient bientôt à prendre l'apparence d'une tentative volontaire d'aveuglement du lecteur.

Vers l'étrangeté : être bon lecteur de *Pourquoi Bologne*

À la suite de cette constatation, je me suis posé la question suivante : en quoi consiste une « bonne lecture » de *Pourquoi Bologne* ? Malgré les difficultés qu'elles peuvent poser, l'importance des répétitions est soulignée avec insistance à la fois dans le roman, dans l'épître de l'œuvre ainsi qu'à travers l'intérêt qui leur est porté dans les études critiques ayant pour objet le roman de Farah. Une tension semble alors s'installer entre ce qui attendu de la part du lecteur et l'hermétisme de l'œuvre qui, jusqu'à la toute fin, refuse de faire aboutir certaines pistes qu'elle met en jeu. Dans le roman, par exemple, la figure du mauvais lecteur est châtiée par l'entremise d'un reproche adressé au personnage d'Alain Farah, à travers la bouche du personnage de Salomé : ayant négligé de creuser les indices mis à sa disposition par cette dernière, le narrateur se met en péril. On retrouve un autre exemple de cette incitation à la « bonne lecture » du roman dans un commentaire émis par l'écrivain, toujours lors de son entretien mené par *Le Délit* en 2013 :

Dans mon premier roman, *Matamore no 29*, ou peut-être dans mon premier livre, je ne sais plus, je parle du fait de devoir « supporter la constellation de mes liens » ; un lien relie deux choses mais les tient aussi entre elles, un lien est un instrument de contrôle. Cette question s'est posée dans mon travail : comment faire avancer mon écriture, faire en sorte que ce collage ne soit pas arbitraire. C'est ça, le problème, et ça m'a fait chier, l'autre jour, sur France Inter, quand un animateur pénétré de sa propre certitude de savoir ce qu'est la littérature a laissé entendre que *Bologne* était un délire, autrement dit, que c'est du n'importe quoi^{viii}.

La négligence de l'animateur – mauvais lecteur – s'attire ainsi les foudres de l'auteur du roman. Le futur lecteur de *Pourquoi Bologne* est ainsi mis en garde. Quelle attitude doit-il alors adopter pour faire face à la répétition en tant que « bon lecteur » ? Est-il nécessaire qu'il s'arrête sur chaque occurrence rencontrée, au risque de ne pas bien jouer son rôle ? Se libérant de cette charge, le lecteur pourrait faire un autre pari : celui de se laisser vivre *l'expérience des répétitions* proposée par l'œuvre.

Il m'a semblé que cet hermétisme dont fait preuve le roman de Farah, que reconduit notamment le phénomène de la répétition, permet à une couche d'*étrangeté* de s'installer au sein de l'œuvre. En effet, au fil de la lecture, le niveau de compréhension de l'intrigue est travaillé par les jeux de renvois complexes mis en place par l'auteur, ce qui contribue à rendre le lecteur étranger au roman qu'il a entre les mains. Afin de mieux dégager l'une des sources possibles de ce sentiment d'étrangeté, la psychanalyse est un outil qui m'a paru intéressant.



Je me suis donc tournée vers les théories présentées par Freud dans « L'inquiétante étrangeté », célèbre essai publié en 1919, pour étudier la question.

Le concept de l'inquiétante étrangeté fait référence, chez Freud, à un sentiment de l'ordre de l'effroi, de la peur ou de l'angoisse, qui est éprouvé face à une chose pourtant censée être familière. Aux yeux de Freud, l'œuvre littéraire est un lieu particulièrement propice au sentiment d'inquiétante étrangeté en ce que l'écrivain est celui qui, « mieux qu'aucun autre, s'entend à faire naître en nous [c]e sentiment^{ix} ». La « répétition du semblable^x » est désignée par Freud comme l'une des principales sources du sentiment d'étrangeté pouvant émerger de la réalité ou de la fiction. Freud postule que la répétition peut rappeler « la détresse accompagnant maints états oniriques^{xi} », et que « le facteur de la répétition involontaire [...] fait paraître étrangement inquiétant ce qui par ailleurs serait innocent^{xii} », ce qui crée une impression néfaste, de la bizarrerie, là où il aurait pu être question de hasard. Pour faire un pas de plus, Freud associe également la répétition au phénomène du *refoulement*, autre source possible du sentiment d'étrangeté qui émerge de l'œuvre :

Je ne puis ici qu'indiquer comment l'impression d'inquiétante étrangeté produite par la répétition de l'identique dérive de la vie psychique infantile [...]. En effet, dans l'inconscient psychique règne, ainsi qu'on peut le constater, un « automatisme de répétition » qui émane des pulsions instinctives [...]. Nous sommes préparés par tout ce qui précède à ce que soit ressenti comme étrangement inquiétant tout ce qui peut nous rappeler cet automatisme de répétition résidant en nous-mêmes^{xiii}.

Cette piste de réflexion, soit l'étrangeté issue de la répétition comme symptôme du refoulement, semble gagner en pertinence lorsqu'on constate qu'il existe également, au sein de *Pourquoi Bologne*, un second type de répétition. Le phénomène de la répétition, en effet, peut être observé à travers la perspective du *dédoublement identitaire* que subit, sous diverses formes, le personnage d'Alain Farah. Je pense ici notamment à l'objet-miroir, qui suscite de nombreux questionnements identitaires chez le narrateur :

[...] j'ai pris l'habitude de me scruter dans le miroir, pour essayer de voir si on ne m'avait pas fait le même coup. Qu'est-ce qui dit qu'on ne m'avait pas remplacé comme ma mère ? Qu'est-ce qui m'assure que, pendant mes courtes siestes, on n'avait pas substitué quelqu'un qui me ressemble à ma propre personne, au point où il me serait impossible de déceler la tromperie, même en m'arrachant le visage ?^{xiv}

Je pense aussi aux personnages du roman, qui semblent tous, à leur manière, agir comme des miroirs, comme des doubles du narrateur. Il y a le docteur Cameron, psychiatre démoniaque avec lequel le narrateur fusionne à la toute fin du récit : « [...] désormais je me sens bien, je suis Ewen Cameron, je ne suis plus prisonnier de moi [...] »^{xv}. Puis il y a Hamadou Diop, personnage dont le visage est explicitement comparé à un miroir, qui questionne ainsi le narrateur : « Vous n'avez jamais réalisé à quel point nous nous ressemblons ? »^{xvi}



En 2021, presque huit ans après le premier, Alain Farah réalise un second entretien avec *Le Délit* au cours duquel on le questionne sur la possibilité d'une lecture psychanalytique de *Pourquoi Bologne*. L'approche de Farah, dont la réponse est loin du rejet opéré lors du premier entretien, semble avoir beaucoup changée :

Dans le temps, je pensais vraiment qu'il y avait des forces externes oppressives qui s'exerçaient sur moi, comme le sentiment de devoir me conformer à l'image de ce qu'était un professeur à McGill. Ce qui se passait dans la rue en 2012, les manifestations, m'influçait aussi. Après, il y a les guerres qui traversent mon passé et le passé de mon passé. Aujourd'hui, je réalise que, dans les faits, c'était la trace d'une oppression que je m'imposais à moi-même pour répondre à une demande qui ne venait pas de l'extérieur. Le bon vieil ennemi intérieur, *the ghost in the shell*. *Pourquoi Bologne* exprime comment, malgré cette tension vers le conformisme, le moi s'échappe tout le temps. À la fin, on se rend compte que le protagoniste fait un avec son propre bourreau. C'était déjà travaillé dans le texte, mais je ne le réalisais pas encore^{xvii}.

Ici le conflit intérieur qui est mis en lumière est celui de la lutte cruelle opposant moi et surmoi, cette « instance particulière par laquelle se prolonge l'influence parentale^{xviii} » chez tout individu. Ainsi, la répétition qui traverse le roman de Farah sous ses formes diverses peut-elle être considérée comme le symptôme du refoulé cherchant à se faire entendre au sein de l'écriture ?

La fin tragique de *Pourquoi Bologne* figure l'anéantissement du personnage d'Alain Farah et l'arrêt total de l'acte d'écriture : « Je n'ai plus rien à craindre, la guerre est terminée. [...] j'abats des gens aléatoirement à coup de rayons gamma, sans rien ressentir, pas même la nostalgie de ne plus être humain^{xix} ». La fusion du narrateur et du docteur Cameron illustre, dans cette optique, la victoire de la force obscure sur la psyché, événement qui signe l'arrêt total du récit. Toutefois, c'est Farah qui nous le rappelle, la lecture de *Pourquoi Bologne* n'a pas à aboutir sur un tel constat d'échec. La littérature reste un espace fécond, bien vivant : « C'est aussi la position du narrateur, c'est pour ça que j'ai dit que la seule chose à comprendre, c'est que c'est quelqu'un qui a mal et qui veut s'en sortir. C'est là où la littérature devient puissante, c'est par ce geste-là qu'il y a du remède^{xx} ».

i Joseph Boju et Baptiste Rinner, « A.F. prestidigitateur », *Le Délit*, septembre 2013, <https://www.delitfrancais.com/2013/09/17/a-f-prestidigitateur/>.

ii Dans *Seuils*, Genette établit une distinction entre périphrase et épiphraze, deux catégories spatiales dont peut être issu un élément de paratexte : alors que le périphrase englobe ce qui se trouve « autour du texte, dans l'espace du même volume [...] et parfois inséré dans les interstices du texte », l'épiphraze, lui, rassemble « tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre » (Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 10).

iii Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 9.



-
- iv Jean-François Hamel, cité dans S. A., « Entretien – Alain Farah », Post, 2018, <https://revuepost.com/entretien-alain-farah/>.
- v Élisabeth Routhier et Jean-François Thériault, « Performance auctoriale et dispositif littéraire. Autour de Pourquoi Bologne d'Alain Farah », *Fabula*. Colloques en ligne, 15 février 2017, p. 3, <https://core.ac.uk/download/pdf/151560345.pdf>.
- vi En préparation à la présente étude, une banque de mot d'une vingtaine de pages a été réalisée afin d'assurer une bonne compréhension de l'intrigue et d'éviter les oublis. Les occurrences des différents termes et thématiques employés dans le récit y ont été inscrites, système permettant de retrouver facilement l'emplacement d'un mot ou d'un groupe de mot dans Pourquoi Bologne. Cependant, même avec l'appui de cette banque, des nuances de l'intrigue semblaient se dérober obstinément.
- vii Élisabeth Routhier et Jean-François Thériault, art. cit., p. 7.
- viii Joseph Boju et Baptiste Rinner, art. cit.
- ix Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » (trad. Marie Bonaparte et Mme E. Marty), *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1933 [1919], p. 18.
- x *Ibid.*, p. 27.
- xi *Idem.*
- xii *Ibid.*, p. 28..
- xiii *Ibid.*, p. 29.
- xiv Alain Farah, *Pourquoi Bologne*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Écho », 2016 [2013], p. 94
- xv *Ibid.*, p. 186.
- xvi *Ibid.*, p. 174.
- xvii François Céré et Elissa Kayal, « Alain Farah : travailler le temps », *Le Délit*, mars 2021, <https://www.delitfrancais.com/2021/03/22/alain-farah-travailler-le-temps/>.
- xviii Sigmund Freud, « L'appareil psychique », dans *Abrégé de psychanalyse* (trad. Anne Berman), Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2019 [1946], p. 5.
- xix Alain Farah, *op. cit.*, p. 185.
- xx Joseph Boju et Baptiste Rinner, art. cit.



Inverser l'immatériel : la poésie des troubairitz à la rencontre de la lyrique masculine

Madeline Tessier (Université de McGill)

L'amour courtois, aussi connu sous le nom de *fin'amor*, est un sujet caractéristique de la production littéraire du Moyen Âge. Dès le début du XII^e siècle, se développe, à la cour des rois et des grands seigneurs, un certain « art d'aimer » autour duquel va s'articuler la poésie des troubadours. Ces poètes accompagnent leurs écrits d'une musique souvent jouée à la lyre, ce qui explique pourquoi nous parlons de la littérature troubadouresque comme de l'expression même de la « lyrique courtoise ». Les textes des troubadours, écrits en langue d'oc, mettent de l'avant les valeurs courtoises (loyauté, largesse, beauté, etc.) et présentent presque toujours un sujet tourmenté par l'amour qu'il ressent envers sa « dame ». Leur poésie se module autour de la relation qu'entretient le poète avec l'être qu'il aime, mais une lecture attentive de leurs chants courtois permet de nuancer cette affirmation. Ce n'est pas sa dame que chante le troubadour dans sa poésie, mais bien un amour généralisé. L'amante n'y est qu'une figure de papier, ce qui explique pourquoi le désir du poète n'est jamais conclusif et pourquoi la femme aimée y semble si désincarnée. Cette forme de passivité parcourt une bonne partie de la lyrique masculine.

Il en est d'un tout autre ordre dans la poésie des troubairitz, homologues féminins des troubadours. C'est aussi à partir du XII^e que composent ces femmes de lettres dont les écrits forment aujourd'hui un maigre corpus. Bien que leurs textes se construisent autour des *a priori* de l'amour courtois, les femmes-troubadours ne se les approprient pas moins afin de créer une poésie qui leur est propre. Bien plus que de renverser les rôles genrés de la lyrique masculine dans leurs écrits, elles s'inscrivent dans la tradition courtoise en donnant une existence concrète et incarnée aux éléments passifs qui caractérisent la production troubadouresque. Leurs *cansòs*ⁱ, contrairement à celles des troubadours, donnent une voix à la « figure » de la *dòmna*, présentent l'intimité des amants et interpellent l'être aimé à l'aide d'un « vous » plus spécifique. C'est ainsi qu'elles réussissent à donner une réalité plus matérielle au concept de *fin'amor*.

Prise de parole de la *dòmna*

La première matérialisation qui se joue dans la poésie des troubairitz est celle de la figure de la dame (*dòmna*). La *dòmna* « est le *maître* auquel le poète rend hommageⁱⁱ » dans la littérature courtoise. Le *fin'amor* veut donc que l'amant (l'homme) « se caractérise par [sa] position d'inférioritéⁱⁱⁱ » face à une dame qui lui est supérieure. La lyrique masculine sous-entend bien ce pouvoir de la femme aimée. Chez Cercamon^{iv}, cette idée d'une supériorité de la dame sur son amant est très clairement mentionnée : « Si elle ne me veut pas, je voudrais avoir perdu la vie le jour où elle me mit sous son commandement^v ». Dans cette *cansò*, le



poète reconnaît être sous le « commandement » de celle qu'il aime^{vi}. Chez Bernard de Ventadour, le pouvoir de la dame est encore évoqué : « Je ne fus plus maître de moi et je ne m'appartins plus depuis l'heure où elle me laissa voir dans ses yeux. » (AT, p. 46) Le troubadour, une fois qu'il a obtenu la « permission » de la *dòmna* de l'observer de ses yeux, se sent complètement dépossédé. Il se trouve, comme on l'a vu chez Cercamon, sous le commandement total de celle qu'il aime. Bien que le pouvoir de l'amante soit sous-entendu dans la production troubadouresque masculine, il est important de se rappeler qu'elle y est complètement désincarnée. Elle n'est qu'une « figure » dans la *cansò*, ses actions et ses mots étant rapportés à travers le chant du poète^{vii}. Elle ne prend jamais réellement parole pour s'exprimer. Alors que l'on pourrait s'attendre à un renversement complet de cet *a priori* genre de la lyrique courtoise chez les trobairitz, une lecture attentive de leurs textes montre, au contraire, une volonté, chez la femme-troubadour, de matérialiser en elle-même la *dòmna* et son discours, comme pour lui redonner sa prestance.

La *dòmna* n'est plus seulement une « figure » chez les trobairitz. Elle s'incarne pleinement en prenant la parole. C'est ce que remarque d'ailleurs Pierre Bec dans *Chant d'amour des femmes-troubadours* : la « dame-poétesse reste [...] bien dans le système [courtois], mais elle s'y intègre beaucoup moins en tant que femme, [...] qu'en tant que *dòmna*, c'est-à-dire, encore et toujours, comme protectrice et dominatrice^{viii} ». Il est déjà possible de remarquer, dans la *cansò* d'Azalais de Porcairagues, l'importance que la dame accorde à sa supériorité : « Elle place fort mal son amour la dame qui se commet avec un seigneur trop puissant, au-dessus d'un vavasseur ; et si elle le fait, elle commet une folie [...] et je tiens pour avilie une dame qui se distingue ainsi. » (CAFT, p. 68) La Comtesse de Die reconnaît, elle aussi, le pouvoir que suppose la relation amoureuse : « Bel ami, charmant et courtois, quand vous tiendrais-je en mon *pouvoir*^{ix} ? » (CAFT, p. 106) Plus encore, le chant de la trobairitz prend parfois un ton de menace. Le discours menaçant devient un moyen pour la dame de rappeler à son amant qu'il lui est inférieur, voire redevable. La *cansò* de Na Castelosa fournit un bon exemple de cette provocation véhiculée par la *dòmna* : « [J]'ai grande peine si vous ne voulez pas m'accorder quelque joie. Et si vous me laissez mourir, vous commettrez un péché : et si j'en ai du tourment, vous en serez, vous, vilainement blâmé. » (CAFT, p. 80) C'est la dame, donc, qui possède la plus grande part de pouvoir, puisque, si son amant la prive de son amour, il en sera « vilainement » blâmé. Ce même ton d'admonestation se retrouve dans la poésie de la Comtesse de Die où elle fait savoir à son amant que son orgueil envers elle pourrait lui être nocif : « Mais je veux, messenger, que tu lui dises en outre que trop d'orgueil peut nuire à maintes gens. » (CAFT, p. 104)

Concrétiser le désir

La figure de la femme aimante que concrétisent les trobairitz se superpose aussi à la représentation de la sensualité et du désir dans leurs *cansòs*^x. Elles y présentent une intimité



et une proximité qui semblent se perdre dans les chants poétiques masculins. Chez les troubadours, le plaisir d'amour reste un objet inatteignable. C'est cet aspect asymptotique des passions qui motive justement le lyrisme masculin et en conserve la tension. Comme le dit Fabre d'Olivet dans son *Histoire philosophique du genre humain* : « Jouir avant de posséder, voilà l'instinct de l'homme^{xi}. » Ces mots éclairent grandement la présente réflexion. En effet, le troubadour n'a pas besoin de la présence de sa dame pour chanter son désir. Il « jouit » presque de l'absence de son amante, s'enfermant lui-même, comme l'a montré Henri Rey-Flaud, « à l'intérieur de cette cage d'amour qu'il s'est construite^{xii} ». Chez Jaufré Rudel, on remarque justement le fait que le « plaisir d'amour » concret se substitue à la jouissance d'un « amour lointain » : « Jamais je ne jouirai de l'amour, si je ne jouis pas de cet amour lointain. » (AT, p. 30) On retrouve encore cette idée d'un désir inassouvi chez Bernard de Ventadour : « Car je ne puis m'empêcher d'aimer celle dont je n'aurai jamais aucune faveur. » (AT, p. 45) Dans la poésie de Guillaume IX, le sujet lyrique n'a pas besoin de voir son amie pour la désirer et l'aimer : « Jamais je ne la vis et je l'aime fort/ [...] Quand je ne la vois pas, je m'en porte bien^{xiii}. » La concrétisation même de l'amour se désincarne donc chez les troubadours, là où le désir s'actualise sans la présence de la dame.

Chez les trobairitz, on a accès à une poésie plus intime qui restitue au désir épuré de la lyrique masculine un aspect tangible^{xiv}. Cette qualification plus matérielle des passions s'explique par le fait que, contrairement à la poésie des troubadours, qui met en scène un amour inatteignable, les sentiments que chantent les trobairitz semblent souvent s'être déjà manifestés^{xv}. C'est ce que l'on peut voir dans la *cansò* de Na Tibors de Sareno intitulée « *Bèls dous amics, ben vos pusòc en ver dir* », où un constant appel au souvenir suppose que les amants se sont déjà rencontrés :

Bel et doux ami, je puis bien vous dire en vérité qu'il n'y eut jamais un instant que je ne fusse sans désirs, depuis que je vous ai connu et vous ai pris comme fin amant ; ni jamais un instant que je n'eusse envers vous, bel et doux ami, l'envie de vous voir souvent ; ni jamais de moment que je m'en repentisse ; ni de moments non plus – quand vous me quittiez fâché – que je n'eusse de joie qu'à votre retour. (CAFT, p. 111)

On remarque que la poète admet déjà avoir « pris comme fin amant » (CAFT, p. 111) celui qu'elle aime. Ce même genre d'appel à la mémoire est d'ailleurs présent dans la poésie de la Comtesse de Die : « Qu'il vous souvienne du début de notre amour. » (CAFT, p. 103) Mais bien plus que la concrétisation d'un passé intime par le souvenir, c'est à travers la mention parfois directe ou parfois sous-entendue de l'*assag* que se joue la réincarnation d'un amour bien matériel chez les trobairitz.

L'*assag*, comme le présente René Nelli dans *L'érotique des troubadours*, est ce qui permet à la dame « de “mettre à l'essai” son ami, de voir si elle [est] aimée d'amour de cœur ou seulement désirée comme objet charnel^{xvi} ». C'est *la femme* qui impose ici une épreuve à l'homme aimé. Elle accorde le droit à son amant de passer une nuit couchée à ses côtés dans



une nudité totale et réciproque. S'il réussit à traverser la nuit sans initier et performer le coït, il devient clair pour la dame que les sentiments de son amant ne sont pas seulement le produit d'une forte attirance sexuelle. Bien que l'*assag* soit, en quelque sorte, une forme de retenue amoureuse, il s'agit déjà d'une concrétisation importante du désir, puisque ce sont l'intimité et la proximité des amants qui y sont sous-entendues. Il s'agit d'un rapprochement de deux êtres qui se voyaient éloignés dans la lyrique masculine. La mention de cette pratique, de ce genre d'épreuve à même les chansons des femmes-troubadours, permet d'éviter la passivité et la généralisation du désir véhiculées chez les troubadours par l'évocation concrète et physique de l'intimité des amants.

L'*assag* est évoqué dans la *cansò* d'Azalaïs de Porcairagues qui s'intitule « *Ar em al freg temps vengut* » : « Bientôt nous en viendrons à l'essai, car je me mettrai en votre merci. Vous m'avez fait la promesse jurée que vous ne me demanderez pas de faillir.^{xvii} » (*CAFT*, p. 69) L'« essai » auquel fait référence la poète rappelle bien sûr que l'*assag* est avant tout une « épreuve » que l'amant peut soit réussir, soit échouer. Ce passage de la *cansò* d'Azalaïs insiste aussi sur le fait que l'amant a promis quelque chose à la dame, et l'on peut prétendre qu'il s'agit de ne pas se laisser tenter par sa nudité^{xviii}. On retrouve une autre mention précise de l'*assag* dans la poésie de la Comtesse de Die : « Je voudrais bien tenir un soir mon chevalier nu dans mes bras, et qu'il se tint pour comblé si seulement je lui servais de coussin. » (*CAFT*, p. 105) Cette occurrence beaucoup plus concrète de l'intimité physique chez les trobairitz ne peut que supposer, en retour, une réincarnation de l'amant chanté^{xix}.

Redonner sa chair (textuelle) à l'être aimé

C'est par une analyse plus proche du discours des trobairitz qu'il est possible de noter une volonté de concrétiser la subjectivité de l'amant à même la poésie. Dans le discours lyrique masculin, en effet, l'amante du troubadour ou du sujet lyrique est passive et désincarnée. Elle perd son identité à travers le langage et les appellations qui sont utilisées pour la décrire ou bien simplement la mentionner. Chez Jaufré Rudel, par exemple, la dame aimée se réduit à un « amour de loin » (*AT*, p. 29). C'est donc bien cette idée de l'être aimé comme représentation d'un amour plus général qui prévaut ici. Dans la plupart des *cansòs* de Bernard de Ventadour^{xx}, la dénomination de l'amante est réduite au simple pronom « elle^{xxi} ». Les chants des trobairitz, pour leur part, vont systématiquement à l'encontre de cette mouvance désobjectivante en utilisant un vocabulaire qui interpelle directement l'amant. C'est un « vous » plus personnel et incarné qui sera constamment employé dans la lyrique féminine.

Comme l'a montré Émile Benveniste dans son ouvrage intitulé *Problèmes de linguistique générale*^{xxii}, il existe une distinction importante entre l'usage textuel du « il » (« elle » chez les troubadours) et celui du « tu » (ou du « vous » dans le cas des trobairitz). Selon ses propos, seuls le « je » et le « tu » impliquent, à même le discours, cette idée de la

personne. La première personne est prise en charge par celui qui parle et exprime donc toujours l'existence concrète de cet être dans le texte. Le « tu », pour sa part, « ne peut être pensé hors d'une situation posée à partir de "je"^{xxiii} » puisque c'est à lui que s'adresse nécessairement le « je ». En ce sens, il existe une forme importante de dialogue entre ces deux personnes^{xxiv}. L'adresse que « je » dirige vers le « tu » est toujours unique et spécifique. Plus encore, comme le suppose Benveniste, ces incarnations textuelles de la personne sont réversibles. Parler au « je », c'est reconnaître sa propre subjectivité, mais aussi le fait que « tu » pourrait devenir lui-même ce « je » et, donc, un sujet bien incarné à son tour^{xxv}.

Le « il », au contraire, sert d'expression textuelle à la *non-personne*, soit celle qui est absente (PLG, p. 228). La troisième personne « peut être une infinité de sujets - ou aucun » (PLG, p. 230). Elle est diffuse. Comme le montre Émile Benveniste dans son étude, le « il » ne possède pas cette « spécificité » ou cette « unicité » qui caractérisent obligatoirement la relation « je-tu », mais la troisième personne se soustrait aussi à toute forme de subjectivité dans le discours en ce qu'elle n'est pas réversible. N'ayant pas de sujet précis, le « il/elle » ne peut se substituer à un « je » et ainsi devenir sujet. C'est à la lumière de ces considérations qu'il est intéressant de lire les textes des troubadours. L'amante y est sans cesse réduite à ce « elle » impersonnel que Benveniste associe à la *non-personne*. Chez Jaufré Rudel, la distance physique entre le poète et sa dame est donc elle-même renforcée par l'absence textuelle de cette dernière : « Et s'il lui plaît, je logerai près d'elle, quoique je sois de loin^{xxvi}. » (AT, p. 30) On retrouve le même genre d'exemple chez Guillaume IX, où la désobjectivation totale de l'amante se reflète à travers le langage par l'usage du pronom « elle », substitut de cette « amie » désincarnée et diffuse : « J'ai une amie, mais je ne sais qui elle est, car jamais, de par ma foi, je ne la vis. » (LCG, p. 7) C'est donc une amante absente que donne à lire la poésie des troubadours. Une certaine distance se crée à même le langage entre elle et l'amant^{xxvii}. Cette désincarnation s'explique par le fait que les troubadours utilisent l'amante comme prétexte pour chanter un désir lui-même universel et, donc, non-spécifique. Dans la poésie des trobairitz, toutefois, on remarque une incarnation textuelle de l'amant, l'adresse y étant plus directe.

Dans les *cansòs* féminines, le discours poétique s'adresse toujours à un « vous », et donc à un être plus matériel et subjectif. La Comtesse de Die, par exemple, s'adresse directement à son amant afin de lui faire un reproche : « Je suis surprise de l'arrogance de votre cœur. » (CAFT, p. 103) Elle ne parle pas ici d'un amour généralisé, mais bien à un être en particulier. Elle va même jusqu'à l'interroger dans son discours, rappelant cette « condition de dialogue » que mentionne Benveniste lorsqu'il est question de définir la *personne* textuelle. Il est possible d'en voir un exemple dans sa *cansò* « *Estat ai en grèu cossirièr* » : « Bel ami, charmant et courtois, quand *vous* tiendrai-je en mon pouvoir ? » (p. 106), ou bien dans « *A chantar m'èr de ço qu'ieu non volria* » : « [...] ne vous souvient-il par de notre pacte ? » (CAFT, p. 103) Étant interpellé par un « je » très présent, il est possible

de supposer que l'être aimé (le « vous ») possède à son tour une subjectivité, puisque, comme le suppose Émile Benveniste, le « je » parle bien à une personne « unique^{xxviii} » qui pourrait à son tour prendre la parole. L'amant est fait « sujet ». Dans la *cansò* anonyme intitulée « *Ab lo còr trist environat d'esmai* », on retrouve d'ailleurs un « ami » qui, même mort, possède une existence textuelle plus concrète que celle de la dame de la lyrique masculine, comme si la distance imposée par le décès était quelque peu amenuecée par la proximité qu'invoque l'adresse directe : « [...] si forte est la douleur qui s'incruste en moi, depuis que je vous ai perdu » (*CAFT*, p. 118). Chez Na Castelosa, le « vous » renforce ce rapprochement, mettant en scène un amant qui se trouve physiquement devant la poète : « vous que je contemple de mes deux yeux^{xxix} » (*CAFT*, p. 90). Le chant des troubairitz suppose donc une réincarnation de l'amant à même le langage en ce que le « vous » qui le nomme se réfère bien à une *personne* unique qui se matérialise par la proximité créée à travers le discours.

En somme, les femmes-troubadours n'écrivent pas autour d'un simple renversement des codes genrés de la production troubadouresque masculine. Elles n'utilisent pas le « il » pour parler de leurs amants. Alors que les troubadours présentent au lecteur une *dòmna* puissante, mais silencieuse, un désir asymptotique et une amante désincarnée, la lyrique féminine, au contraire, a tenté de donner une matérialité textuelle, une existence bien incarnée à ces éléments qui deviennent passifs et presque invisibles dans la poésie masculine. En effet, dès lors que les troubairitz donnent une voix à la dame muette des troubadours, ce sont tous les sujets qu'elle nomme qui semblent prendre vie, comme si cette concrétisation de la parole s'étendait à l'ensemble des aspects qui contribuent à la formation de l'univers lyrique et courtois. Les amants se rapprochent sous la plume féminine. Que ce soit à travers les mentions de l'*assag* ou bien par la proximité textuelle que crée une utilisation automatique du « vous » lorsqu'il est question de l'être aimé, le lecteur a accès à un portrait plus intime de la relation amoureuse en lisant les *cansòs* des troubairitz. Il est d'ailleurs remarquable de voir comment ces femmes s'approprient ce « code érotico-poétique largement dominé par les hommes » (*CAFT*, p. 9) de l'époque. Bien que le Moyen Âge semble défendre une image plutôt dépréciative de la femme, tout se passe finalement comme si les femmes-troubadours avaient trouvé en la poésie lyrique un espace privilégié où mettre de l'avant et incarner en elles-mêmes un certain pouvoir féminin.

i *Cansò* : « Le genre courtois par excellence est la *cansò* ou chanson d'amour. Celle-ci comporte 5 à 7 strophes ou *coblas* à la structure identique ; elle s'achève sur une ou deux strophes, de moitié plus brèves, nommées *tornadas*, sorte d'envoi adressé à un dédicataire anonyme qui est souvent la dame ou le protecteur du poète [...] ». Hendrik van Gorp et Jan Baetens, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Champion, 2001, p. 123 (sous l'entrée « Courtoisie (Littérature) »).

ii *Idem.*

-
- iii Francis Gingras, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XIIe et XIIIe siècles*, Paris, Éditions Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2002, p. 127.
- iv Afin de réduire le corpus troubadouresque étudié dans le présent texte, seules les chansons de Cercamon, de Guillaume IX, de Jaufré Rudel et de Bernard de Ventadour y seront utilisées comme point de comparaison.
- v À partir de maintenant, toutes les citations associées à la production troubadouresque seront tirées de l'anthologie de Joseph Anglade : *Anthologie des troubadours*, Paris, E. de Boccard, 1953. Afin de faciliter la lecture, nous traduirons systématiquement les passages sélectionnés dans le corps du texte. En notes de bas de page, nous privilégierons toutefois l'ancien français pour rendre compte de la langue dans laquelle s'écrit cette poésie.
- vi Ce même poème rapproche d'ailleurs deux thèmes très importants qui disent parfaitement le genre de tension qui accompagne la figure de la *domnà* : elle est celle que l'on aime, mais aussi qui nous effraie. Dans le vers suivant, « *Car s'ieu la dopti o la blan* [car si je la redoute ou si je la courtise] », le poète insiste sur cette vision double de la femme aimée.
- vii Le lecteur ayant seulement accès à des faits rapportés dans la poésie des troubadours, il est difficile de deviner l'ampleur du portrait de la *dòmna*. La dame semble davantage associée à la « légende » qu'à l'être incarné.
- viii Pierre Bec, *Chant d'amour des femmes-troubadours*, Paris, Stock, coll. « Moyen Âge », 1995, p. 36. De même que pour les poèmes des troubadours, ceux des *trobairitz* seront puisés dans une même anthologie, soit celle de Bec, dont le titre sera désormais abrégé en (*CAFT*), suivi du numéro de la page.
- ix Je souligne.
- x Comme le dit Pierre Bec : « C'est la conscience de cette supériorité sociale de la dame sur le troubadour quémendeur qui pourrait expliquer la plus grande affectivité, voire la sensualité plus marquée du lyrisme troubadouresque féminin. » (*CAFT*, p. 39)
- xi René Nelli en fait la mention dans son propre ouvrage. Voir René Nelli, *L'érotique des troubadours*, Toulouse, E. Privat, coll. « Bibliothèque méridionale », 1963, p. 200. Désormais abrégé en (*ÉT*), suivi du numéro de la page.
- xii Henri Rey-Flaud, *La névrose courtoise*, Paris, Navarin Éditeur, coll. « Bibliothèques des Analytica », 1983, p. 24.
- xiii Guillaume IX, *Les chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine (1071-1127)* (éd. et trad. Alfred Jeanroy), Paris, E. Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1927, p. 7-8. Désormais abrégé en (*LCG*), suivi du numéro de la page.
- xiv Voir Laurie Shepard, Matilda Tomaryn Brickner et Sarah White « Foreword », dans *Songs of the Women Troubadours*, New York, Taylor & Francis, coll. « Garland Library of Medieval Literature », 2000, p. XII : « The poems of the *trobairitz* are often more intimate and direct [...] than those of the men. »
- xv Chez les troubadours, au contraire, même si le poète affirme avoir fait la connaissance de son amie et l'avoir côtoyée, son désir n'aboutit jamais vraiment. Ainsi, même si les amants sont « à proximité », une certaine distance persiste entre eux. Il n'y a pas de réels rapprochements entre les amants. C'est ce que laisse entendre Cercamon dans les vers suivants : « *Quan suy ab lieys si m'esbahis / Qu'ieu no sai dire mon talan / [...] Quar de s'amor no suy devis.* » (*AT*, p. 19)
- xvi René Nelli, *op. cit.*, p. 199.
- xvii « *Tòst en venrem à l'assai : / Q'en vòstre mercé'm metrai ; / Vos m'avètz la fe plevida / Que no'm demandetz fahida.* » (*CAFT*, p. 68) Le terme « assai » se pose en ancien français comme un synonyme d'épreuve ou d'expérience.
- xviii Il s'agit encore d'une manifestation de la supériorité de la dame. C'est à elle que l'amant doit ses promesses.
- xix On peut aussi y voir une forme d'incarnation de cette figure supérieure de la *domnà* précédemment mentionnée, en ce que l'assag est le « privilège de [son] sexe » et une forme d'« expression de [sa] suprématie morale » (René Nelli, *op. cit.*, p. 202).

-
- xx Bernard de Ventadour utilise bien le « vous » dans certaines de ses *cansòs*, mais pas de manière aussi automatique que les trobairitz. Ses poèmes marquent presque l'exception. Voir *AT*, p. 38, 41, 44. L'adresse directe n'est pas utilisée dans l'entièreté de la *cansò*, comme si le « vous » se fondait plutôt dans la masse des « elle » et des « ma dame » plus désincarnés.
- xxi « *elle* m'a pris mon cœur, *elle* m'a pris *elle*-même, moi-même et l'univers entier [...] » (*AT*, p. 45). Je souligne.
- xxii Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, v. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.
- xxiii *Ibid.*, p. 228.
- xxiv « La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un *tu*. C'est cette condition de dialogue qui est constructive de la personne ». *Ibid.*, p. 260.
- xxv Benveniste rappelle d'ailleurs qu'« aucune relation pareille n'est possible entre l'une de ces deux personnes et "il", puisque "il" en soi ne désigne spécifiquement rien ni personne » (*ibid.*, p. 230).
- xxvi Considérant le fait que ce « elle » peut être tout ou rien, il n'est pas surprenant que Rudel parle de son amante comme d'une « ren » (« *Quan lo rius de la fontana* », v. 23). Ce terme, qui signifie « chose » en français moderne, est bien générique et peut en effet impliquer à peu près n'importe quoi.
- xxvii Ce qui reflète les propos même des chansons mentionnées ici. Pour mettre en scène la distance physique de l'amante, il faut la rendre distante à même le langage. Le fond et la forme se rejoignent.
- xxviii « [...] le "tu" auquel "je" s'adresse [est] chaque fois [unique] » (Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 230).
- xxix Le fond et la forme s'agent donc aussi à merveille dans la lyrique féminine. Toutefois, au lieu de mettre en scène la distance (comme c'est le cas chez les troubadours), c'est sur la proximité qu'insiste le discours des trobairitz.



Imaginaire de la fin et conscience apocalyptique dans *Le fil des kilomètres* et *Le poids de la neige* de Christian Guay-Poliquin

Florence Lavoie (Université McGill)

Lorsqu'on porte attention aux romans régionalistes québécois de la première moitié du XX^e siècle – romans du terroir –, on se trouve devant un ensemble d'œuvres qui reflètent le désir de légitimer le mode de vie canadien-français, de fournir à ce peuple sa culture, distincte de celle de la France. Grossièrement résumé, le roman du terroir fait la promotion d'un mode de vie rural, en opposition au mode de vie urbain. Francis Langevin en récapitule la syntaxe narrative : « la chaîne de la donation rompue par la désertion du fils, l'exil en ville, espace de corruption, l'échec de la vie libérale et individualiste et, finalement, le retour heureux à la terre, qui répare les déceptions et referme la boucle de la dépossessionⁱ ».

Les valeurs véhiculées par ces œuvres s'accordent avec l'agenda politique et les préoccupations nationalistes de l'époque. Si la production littéraire québécoise actuelle a pu s'émanciper de cette tendance, les œuvres de Christian Guay-Poliquin – soit *Le fil des kilomètres*, *Le poids de la neige* et *Les ombres filantes*, toutes trois parues aux éditions de La Peuplade –, en situant les protagonistes au sein de crises humaines et environnementales, témoignent de l'inquiétude généralisée liée à la crise climatique qui marque notre époque. Les romans de Guay-Poliquin semblent ainsi se déployer en réponse au grand récit capitaliste et au développement industriel, dont ils prévoient l'effondrement imminent. Cet article se restreindra à l'étude des deux premiers romans de l'auteur, *Le fil des kilomètres* et *Le poids de la neige*, et cherchera à montrer comment ceux-ci, en renouvelant la représentation de la région et en sollicitant un imaginaire de la fin, témoignent d'une conscience apocalyptique et en font usage de manière structurante. Après une mise en contexte et une définition de l'imaginaire de la fin, il faudra analyser la manière dont la conscience apocalyptique modifie la temporalité de la narration, puis, de manière analogue, considérer comment l'espace se négocie et témoigne de cette même conscience.

Bien que ce ne soit jamais clairement mentionné, les trois romans de Christian Guay-Poliquin forment une suite. Le premier met la table : la panne d'électricité qui se poursuit au cours des trois romans commence, le narrateur prend la route dans l'objectif de rejoindre son père avant qu'il ne soit trop tard et que ce dernier perde la mémoire. Le second reprend le dénouement du premier dans lequel le narrateur a un accident de voiture en tuant le vieux mécanicien du village (que le lectorat comprend être son père) et se blesse gravement aux jambes. L'hiver tombe, le narrateur se retrouve coincé dans une véranda où un vieil homme veille à sa guérison alors que la neige s'accumule. Ce sont là donc des « fictions d'anticipation », similaires à celles que Guay-Poliquin décrit dans son mémoire de maîtriseⁱⁱ, qui s'inscrivent dans le genre de la dystopie, tout en s'en distinguant puisqu'elles ne sont pas



à proprement parler politiques. En effet, elles présentent un futur imminent apocalyptique, mais les personnages ne posent pas de gestes contre les détenteurs de pouvoir, puisque ce futur, en quelque sorte, est de nouveau déterminé par la loi du plus fort et les éléments naturels : en réponse à la crise, les personnages priorisent leur propre survie. Ces fictions d'anticipation évacuent le politique et illustrent donc les conséquences de la crise à l'échelle de l'individu, du témoin : « tout se passe comme s'il ne restait d'autre pouvoir à la littérature que celui de *témoigner* des signes du monde courant à sa perteⁱⁱⁱ ». Il faut également spécifier que les lieux dans les deux romans ne sont pas nommés.

Le fil des kilomètres se déploie alors que l'apocalypse commence sous forme de panne d'électricité. De prime abord, il n'y a là rien d'inquiétant, mais l'électricité est le fondement même de l'industrialisation : la panne perdure et paralyse la société. Il est à la fois impossible et inenvisageable de continuer de travailler :

Si l'électricité est rétablie et que les cheminées de la raffinerie se mettent à cracher du feu de nouveau, je devrai être au garage dans moins de quatre heures. Ce sera le café puis les bottes de travail. Le garage, l'humidité du plancher de ciment et les outils huileux. Les entrailles des camions et l'ampoule au-dessus de ma tête. Puis, un peu plus tard à midi, au hangar avec les autres, ce sera le sandwich, l'odeur de la moutarde, le goût fade de quelques vieux radis et une cannette de bière dans un gobelet à café. La reprise du travail une demi-heure après, le ventre plein. La pause cigarette de l'après-midi, le coup de fatigue. À dix-huit heures, le retour. La maison crasseuse, l'eau chaude de la douche puis les quinze minutes de marche jusqu'à ce bar peuplé de visages^{iv}.

Le travail de mécanicien du narrateur est celui de l'éternelle répétition, caractéristique de la vie d'ouvrier en régime capitaliste. La panne devient pour lui l'échappatoire qui lui permet de sortir de l'aliénation ainsi qu'un prétexte pour se mettre en route vers son père. Le motif du retour à la terre, au père, est central au régionalisme : il répond à un échec, celui de la vie en ville. Dans le cas du *Fil des kilomètres*, l'échec est de plus grande envergure : il concerne l'ensemble de la société. Pour le narrateur, le retour à la terre n'est pas fructueux comme il le serait dans la syntaxe narrative du roman du terroir. À la fin du roman, le narrateur subit un accident de voiture, dans lequel il se blesse gravement aux jambes en percutant et en tuant un homme qui se révèle plus tard être son père.

Ici s'installe le début du *Poids de la neige*, où le narrateur (qui se trouve dans la même posture que le narrateur du *Fil des kilomètres* à la fin du roman) est laissé aux soins de Matthias, vieil homme qui s'est retrouvé au village par coïncidence et qui ne désire que de retourner en ville pour rejoindre sa femme. Les deux personnages se retrouvent coincés dans l'hiver qui s'éternise et sous la neige qui s'accumule. *Le poids de la neige* reprend des thématiques régionalistes dans la mesure où la beauté de l'hiver québécois est mise de l'avant. Toutefois, ce régionalisme est altéré, car la neige tombe sous le signe de l'apocalypse et de la mort probable : comment survivre à l'hiver, sans électricité, sans chauffage ? Si *Le fil des*



kilomètres montre la mise en échec de la vie urbaine et le retour à la terre par un éloignement du centre vers la périphérie, *Le poids de la neige* met à mal la vie en région. Le retour est radical, ancré dans la réalité de l'hiver : il faut trouver le moyen d'y survivre sans les dispositifs technologiques que l'être humain a inventés.

Ainsi se déploie dans les deux romans un « imaginaire de la fin », tel que théorisé par Bertrand Gervais dans son essai *L'imaginaire de la fin : temps, mots et signes*. Gervais y défend qu'il est impossible de représenter la fin en tant que telle : « La fin se manifeste comme un ensemble de signes et d'indices, un événement jugé imminent. Or, c'est un événement qui ne peut jamais advenir à moins d'annihiler le sujet qui l'anticipait^v ». Les deux romans s'articulent donc autour de l'anticipation de la fin, de la conscience que celle-ci est imminente. Le narrateur du *Fil des kilomètres* constate par bribes que la société se désagrège, lors des arrêts qu'il effectue pour trouver de l'essence. La décomposition du pouvoir des figures d'autorité est également symptomatique de l'effondrement de la société :

La police est débordée. Durant les derniers jours, nos effectifs ont eu beaucoup de difficulté à maintenir l'ordre dans les grandes villes. C'est la confusion. Des groupes en profitent pour se livrer au pillage. D'autres pour faire la loi. On a reçu l'ordre de venir filtrer la circulation sortante et de bloquer les entrées sur le territoire. (FK, 98)

Dans *Le poids de la neige*, l'imaginaire de la fin est perceptible par le motif de la destruction. Pour survivre à l'hiver, Matthias et le narrateur doivent détruire les meubles et des parties de la maison : « Pour nous chauffer, nous avons désormais brûlé la plupart des meubles de la maison ainsi que les tablettes, les rampes d'escalier et les portes des chambres^{vi} ». De manière plus générale – nous le verrons dans les prochaines sections – l'imaginaire de la fin et la conscience apocalyptique prennent forme dans les deux romans dans leur manière de traiter la temporalité et l'espace.

Temporalité

La temporalité, aussi bien dans *Le fil des kilomètres* que dans *Le poids de la neige*, ne se mesure plus selon les heures et les jours. Elle s'installe selon les codes de l'apocalypse, selon ce qui régit désormais la vie des personnages, et forme la structure même des deux romans. Dans le premier, il s'agit des kilomètres parcourus, et dans le second, des centimètres de neige qui tombent. Par là devient tangible la conscience apocalyptique, la conscience que la société que l'on a connue n'est plus : le temps n'avance plus selon la construction sociale des heures ou selon l'impératif capitaliste. Il y a déplacement de la perception du temps : on revient à une représentation du temps cyclique, déterminée par les impératifs du corps et ceux de l'environnement. La manière qu'ont les personnages de percevoir le temps qui passe se trouve changée : « Je me rends alors compte que ça fait longtemps que mes journées ne sont plus découpées en heures. Le temps est devenu une espèce de magma visqueux entre l'éveil et le sommeil » (PN, 168). Bertrand Gervais parle d'un présent itératif : le passé et le futur



seraient évacués, ne laissant place qu'à un présent qui s'étire. Comme nous l'avons vu plus tôt, « le temps est la loi qui gouverne cet imaginaire^{vii} ». L'imaginaire de la fin marque une rupture entre un *avant* et un *après* : « Ce que le Temps de la fin signale, par son existence même, est la nature transitive de cette situation. La fin est toujours la fin de quelque chose, que ce soit le sujet, son monde ou le Monde^{viii} ». Dans les deux romans, ce n'est pas la fin du Monde qui se met en marche, mais plutôt la fin d'un monde, celui structuré par le néolibéralisme et le capitalisme. Il y a donc la possibilité d'un monde nouveau. Cette rupture entre l'avant et l'après est cependant suffisamment importante pour causer l'effondrement de la société, qui se transpose en un effondrement des repères des personnages. La question de la mémoire jaillit alors. Dans *Le fil des kilomètres*, la mémoire est mise à mal : elle est incarnée par le père, qui perd ses souvenirs. En quelque sorte, prendre la route, pour le narrateur, c'est une manière – en plus de revoir son père avant qu'il ne meure – de récupérer cette mémoire, d'en assurer la conservation, la filiation. Cependant, la fin œdipienne du roman signale la mise en échec de la mémoire, puisque le fils, qui doit porter l'héritage du père, le tue. Le retour devient inutile, car le narrateur n'a pas trouvé ce qu'il cherchait :

Le type dit qu'on finit tous par revenir, un jour ou l'autre. Que nous sommes trois clowns qui retournons d'où nous venons. Quand plus rien n'est sûr. Et qu'on espère toujours que le temps n'ait rien abîmé durant notre absence. Que l'érosion soit un phénomène d'un autre monde, d'un autre temps. Puis, il hausse la voix pour dire que tout ça est ridicule. Que la vie continue, avec ou sans nous. Que les gens meurent et disparaissent. Que jamais on ne retrouve ce qu'on avait laissé. Que la mémoire n'est bonne que pour conter des histoires. (FK, 137)

Le narrateur signale une incertitude quant à son propre passé, que l'on constate par l'intertextualité avec le mythe de Thésée et du Minotaure. Le temps et le souvenir se déploient comme un labyrinthe, et le passé guette sous la forme de la bête qui nous poursuit. Retourner chez le père signifie affronter cette bête et « défier le passé » (FK, 35). Dans *Le poids de la neige*, c'est le personnage de Matthias qui incarne l'idée de mémoire. Dans sa manière de raconter des histoires, il se fait porteur de la mémoire et de l'héritage du monde qui s'effondre avec la panne d'électricité, mais il est également « monument d'une époque révolue » (PN 179), qui ne reviendra jamais. Les référents qu'il transmet au narrateur, seul récipiendaire possible de son savoir, sont flous, condensés : « il ne me parle que du livre qu'il vient de terminer dans lequel un homme perdu dans une forêt obscure trouve la porte qui mène aux enfers » (PN 187). Ici, le lectorat est en mesure de comprendre la référence : il s'agit de *L'Enfer* de Dante. Mais la manière du *Poids de la neige* d'évacuer le nom des œuvres crée un effet de densité. Les cultures dont proviennent ces histoires sont amalgamées, créant une hybridité qui replace le roman dans son contexte occidental^{ix}. Les histoires qui perdent leur référent marquent cependant la déchéance de ce monde et la posture de Matthias devient celle de la mémoire vouée à l'oubli. Matthias ne désire que retourner vers sa femme et mourir avec elle : l'héritage qu'il incarne est condamné à disparaître.



Espace

Dans les deux romans, l'espace se négocie sous le signe de la personnification. Alors que les personnages se retrouvent dans l'impossibilité de faire usage des technologies leur permettant de vivre dans le confort, ils se trouvent confrontés à la puissance de leur environnement : « La neige règne sans partage. Elle domine le paysage, elle écrase les montagnes. Les arbres s'inclinent, ploient vers le sol, courbent l'échine. Il n'y a que les grandes épinettes qui refusent de plier. Elles encaissent, droites et noires. Elles marquent la fin du village, le début de la forêt » (*PN*, 13). Ici, l'incipit du *Poids de la neige* montre la posture de domination dans laquelle sont placés les éléments. Le retour en région combiné à la panne d'électricité permet de constater leur caractère impitoyable ainsi que le danger qu'ils représentent pour la vie humaine. Dans *Le fil des kilomètres*, l'environnement est personnifié de manière similaire :

Quand le soleil se montre enfin, sa lumière se jette sur moi. J'ai beau froncer les sourcils, le jour me force à détourner le regard. La femme fouille dans son sac et sort une paire de verres fumés. Elle me les tend en me disant que ça va m'aider. Bonne idée, merci. En effet, je les mets et le soleil recule d'un pas. Je souris et fonce vers lui à toute allure. Je jette un coup d'œil dans le rétroviseur. J'ai les yeux noirs. Noirs et anonymes. Mes traits de fatigue ont disparu. Même si le soleil du matin appuie sur mon front de toutes ses forces, et même si celui de l'après-midi aura l'haleine d'un bouc infatigable, je me sens mieux. (*FK*, 91)

Cependant, dans ce roman, le nouage entre le narrateur et l'espace qui l'entoure s'établit d'abord davantage comme un combat que comme une défaite face à l'environnement. Le narrateur se sent mis au défi ; il y a un désir de conquête, que l'on peut voir également dans le geste de prendre la route. Avec l'accident, la conquête échoue et l'environnement prouve sa supériorité. *Le fil des kilomètres* se déployait dans le mouvement ; avec cet échec, le mouvement prend fin et tombe dans l'immobilisme du *Poids de la neige*.

La crise se vit dans l'individualisme, qui se traduit par un huis clos physique et psychologique. Comme nous l'avons vu plus tôt, dans les deux romans de Guay-Poliquin, le lectorat assiste à la crise depuis l'œil du narrateur, ou du témoin. Nicole Côté stipule que « [le] témoignage demeure partiel, le témoin ne comprenant pas l'ampleur ni même la nature de l'événement qu'il décrit^x ». Dans chacun des romans, la posture de témoin renforce le huis clos physique et psychologique dans lequel se trouve le narrateur. Dans *Le fil des kilomètres*, il assiste à la crise en différé, car toute son attention est portée à sa quête :

Écoutez, dit-il, vous le savez comme moi. Ici, on frisera bientôt trois semaines sans électricité. Comme tout le monde, au début, on a cru que ça reviendrait. À la radio, ils ont dit toutes sortes de choses. Que ce n'était qu'une panne due aux intempéries qui ont soufflé sur le nord du pays. Un bris mineur. Puis il a été question d'un incident majeur



dans une centrale hydroélectrique. D'une erreur humaine. Peut-être d'un complot. Le gouvernement a multiplié les explications, les appels au calme, les promesses d'aide alimentaire. Puis tous nos moyens de communications ont lâché. Depuis, on a des nouvelles au compte-goutte par ceux qui passent par ici. Comme vous. Beaucoup ont parlé d'une vague d'attentats. De violents brasiers dans les grandes villes. Et des secours complètement désorganisés. Mais ce ne sont que des rumeurs, on n'est sûrs de rien (FK, 146-147).

Il vit la panne et ses conséquences à travers ceux et celles qu'il rencontre. Encore ici, sa perception de la crise ne peut être que fragmentaire, car le portrait global est mosaïque, construit à partir de témoignages distincts. Le huis clos de la voiture restreint donc la conscience apocalyptique du narrateur. C'est aussi le cas du *Poids de la neige*, où le narrateur se trouve dans un huis clos dès le début. Sa perception de la crise est filtrée, elle provient des témoignages des habitants du village qui visitent sa véranda. L'espace auquel il a accès est intimement lié à sa perception du temps : « son présent se limite à mesurer l'étendue des dégâts sur sa personne et sur ce qu'il peut apercevoir du bâtiment^{xi} ». L'espace se dessine donc également selon une logique de la ruine – ruine que l'on retrouve dans la société qui tombe, dans les stations-service à l'abandon dans *Le fil des kilomètres*, dans le corps du narrateur du *Poids de la neige*, dans la maison, dans la véranda. Le narrateur du *Poids de la neige* vit donc principalement la crise en différé, comme c'est le cas dans *Le fil des kilomètres*. L'espace extérieur est hostile, comme le montrent les centimètres de neige qui s'accumulent. Sa représentation n'est pas idéaliste, mais plutôt réaliste, et le retour en région se fait de manière radicale, sans la protection de la technologie. Selon Vincent Gélinas-Lemaire, « les espaces brisés signifient et amplifient les chutes humaines : ils témoignent de l'effondrement d'une civilisation, d'une industrie, d'une famille ou d'une psyché^{xii} ». Les ruines sont symptômes de la ruine, qui témoigne de l'échec de la société et qui se trouve jusque dans le vivre-ensemble, tout aussi déterminant dans la représentation de l'espace. Le vivre-ensemble se reconfigure selon les impératifs de l'apocalypse : c'est la loi du plus fort qui devient déterminante dans *Le fil des kilomètres* et, dans *Le poids de la neige*, la vie au village s'organise afin d'assurer la survie des individus. Une forme de vivre-ensemble d'urgence s'organise, mais dans les deux romans, les personnages existent en périphérie de celle-ci, isolés dans leur huis clos. Dans le premier, ils évitent les arrêts inutiles, car l'anarchie règne dans les villes et les haltes routières. Dans le second, la véranda peut être considérée comme un poste d'observation, en retrait du village, où ils constatent que l'ordre social se désagrège peu à peu, car « si [...] les habitants du village enneigé de Guay-Poliquin se rassemblent et unissent temporairement leurs forces, c'est sous l'influence de jeux d'alliances opportunistes, voués non pas à la défense d'un projet citoyen, mais bien à la survie de quelques individus triés sur le volet^{xiii} ». Dans un article intitulé « Villes détruites, espoirs ruinés », qui fait état de la ruine du vivre-ensemble dans *Le poids de la neige*, Martine-Emmanuelle Lapointe soutient qu'à mesure qu'avance le roman et que fuient les villageois, c'est le huis clos de



Matthias et du narrateur qui devient lieu de vivre-ensemble, alors que les trahisons se font plus fréquentes^{xiv}. À la fin du roman, la ruine a pris le dessus de l'espace public, puisque presque tous les personnages ont déserté.

Ainsi se déploient l'imaginaire de la fin et la conscience apocalyptique dans *Le fil des kilomètres* et *Le poids de la neige* de Christian Guay-Poliquin. Si, par la représentation du temps et de l'espace, les deux romans témoignent de la fin d'un monde et des conséquences d'une apocalypse à échelle individuelle, le dénouement du *Poids de la neige* ouvre également sur la possibilité d'un monde nouveau, renforçant la posture d'entre-deux que suppose l'imaginaire de la fin. L'action de brûler des meubles et des parties de la maison symbolise la destruction des ruines de l'ancien monde, pour que l'on puisse entrer dans le nouveau, que représentent la fonte de la neige et l'arrivée du printemps. À cet égard, une étude des *Ombres filantes*, troisième roman de Christian Guay-Poliquin, permettrait de clore la réflexion sur l'imaginaire de la fin, dans la mesure où il semble boucler le cycle de l'apocalypse en ouvrant la temporalité de l'apocalypse sur *l'après*, le monde nouveau.

-
- i Francis Langevin, « Un nouveau régionalisme ? », *Voix et images*, vol. XXXVI, no 1, 2010, p. 6.
- ii Christian Guay-Poliquin, *Au-delà de la « fin » : mémoire et survie du politique dans la fiction d'anticipation contemporaine. Sociocritique de Dondog d'A. Volodine, Warax de P. Hak, Et je dirai au monde toute la haine qu'il m'inspire de M. Villemain*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2013, 119 p.
- iii Nicole Côté, « Nouvelles représentations de la crise dans les littératures québécoise et canadienne », dans Ursula Mathis-Moser et Marie Carrière (dir.), *Écrire au-delà de la fin des temps ? / Writing Beyond the End of Times?*, Edmonton, University of Alberta Press, 2019, p. 49.
- iv Christian Guay-Poliquin, *Le fil des kilomètres*, Chicoutimi, éditions La Peuplade, coll. « Roman », p. 34. Nous y référerons désormais à l'aide de l'abréviation *FK* suivie du numéro de page.
- v Bertrand Gervais, *L'imaginaire de la fin : temps, mots et signes. Logiques de l'imaginaire*, tome III, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2009, p. 13.
- vi Christian Guay-Poliquin, *Le poids de la neige*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2020 [éditions La Peuplade, 2016], p. 194. Nous y référerons désormais à l'aide de l'abréviation *PN* suivie du numéro de page.
- vii Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 16.
- viii *Ibid.*, p. 30.
- ix Vincent Gélinas-Lemaire, « As The World Falls Apart: Living through the Apocalypse in Christian Guay-Poliquin's *Le poids de la neige* and Catherine Mavrikakis's *Oscar de Profundis* », dans Christian Moraru, Nicole Simek et Bertrand Westphal (dir.), *Francophone Literatures as World Literature*, New York, Bloomsbury Academic, 2020, p. 143.
- x Nicole Côté, « Nouvelles représentations de la crise dans les littératures québécoise et canadienne », dans Ursula Mathis-Moser et Marie Carrière (dir.), *Écrire au-delà de la fin des temps ? / Writing Beyond the End of Times?*, Edmonton, University of Alberta Press, 2019, p. 49.
- xi Francis Langevin, « Mourir en région », *Voix et images*, vol. XLV, no 1, 2019, p. 34.
- xii Vincent Gélinas-Lemaire, « Présentation. Le monde en ruines : espaces brisés de la littérature contemporaine », *Études françaises*, vol. LVI, no 1, 2020, p. 8.
- xiii Martine-Emmanuelle Lapointe, « Villes détruites, espoirs ruinés », *Voix et images*, vol. XLVI, no 1, 2020, p. 44.



xiv *Ibid.*, p. 50.



Table-ronde : Regards transhistoriques sur la liste et le catalogue

Participant.e.s :

IA – Isabelle Arseneau (animatrice, Université McGill)

MJ – Madeleine Jeay (Université McMaster)

OD – Ollivier Dyens (Université McGill)

IA Je dois vous féliciter d’oser la diachronie longue en invitant des professeurs qui se situent aux extrêmes du spectre chronologique de la littérature française, pour discuter d’un objet ou d’un phénomène qui touche, comme l’écrit Madeleine Jeay, que je vais déjà citer, « à l’essence même de la littérature, la liste, voire cette écriture par liste à laquelle nous nous intéressons depuis hier ». Je vais prendre quelques minutes pour vous présenter nos invités : Madeleine Jeay, qui est professeure émérite – vous l’annonciez hier au moment de l’ouverture du colloque – de l’Université McMaster en Ontario. Ses travaux de recherche ont porté, comme vous le savez, sur la figure d’accumulation, sur les genres et pratiques du discontinu et, bien évidemment, sur la pratique de la liste, comme en témoignait déjà l’ouvrage publié chez Droz en 2006 et que vous connaissez, *Le commerce des mots : l’usage des listes dans la littérature médiévale*ⁱ. Elle a récemment codirigé un collectif qui est paru en octobre dernier et dont nous aurons l’occasion de reparler, c’est-à-dire le deuxième tome du *Pouvoir des listes au Moyen Âge* et dont le sous-titre *Liste d’objets, listes de personnes*ⁱⁱ permet à lui seul de rendre compte de l’ensemble des objets auxquels nous nous sommes intéressés hier et aujourd’hui.

Il me fait également plaisir de vous présenter mon collègue Ollivier Dyens, dont vous avez peut-être suivi des cours ici au Département des littératures de langue française, de traduction et de création (DLTC), où il est professeur titulaire, fondateur et co-directeur du laboratoire « Building 21 », qui s’est donné comme mission de repenser et recréer l’éducation supérieure au XXI^e siècle. Ollivier a publié plusieurs ouvrages, dont les plus récents posent plus directement la question de la relation souvent tendue – voir discordante – entre l’écrit et le virtuel ou l’homme et la machine. Nous touchons donc, avec les travaux d’Ollivier, au vaste champ de l’intelligence artificielle. J’isole de l’ensemble un ouvrage, que nous évoquerons plus tard sans doute précisément à cause du titre en anglais sous lequel est paru la traduction, *Metal and Flesh. The Evolution of Man : Technology Takes Over*ⁱⁱⁱ, donc lorsque nous aurons l’occasion de parler du pouvoir de la liste.

Je me présente aussi : Isabelle Arseneau, médiéviste au DLTC. Je m’intéresse depuis quelques années à des phénomènes que l’on peut en effet rapprocher de la pratique de la liste, c’est-à-dire les grands inventaires de toute une série de librairies – au Moyen Âge, on appelle la bibliothèque la « librairie » – notamment celles des grands ducs de Bourgogne au XV^e siècle, et, plus récemment, les catalogues des grands imprimeurs du XV^e siècle. Un objet un



peu particulier parce que ces catalogues n'existent pas et que j'ai donc à les établir ; je travaille finalement sur des listes qui n'existent pas ou qui du moins n'ont pas d'existence matérielle.

Si vous me connaissez, vous savez que j'aime les plans, une certaine rigidité. J'en ai donc dressé un approximatif qui pourrait orienter les discussions de la prochaine heure. Premièrement, poser des questions de méthodologie : revenir, avec Madeleine et Ollivier, sur ce qui les a menés à se choisir et à se construire cet objet d'étude. Deuxièmement, des questions de terminologie : qu'est-ce qu'une liste, de quoi dresse-t-on la liste? On pourra revenir autant sur vos conférences que sur les travaux de nos invités. Enfin, des commentaires sur quelques questions et quelques cas plus précis qui nous permettront d'aborder autant le *comment* – qui rédige, comment dit-on – que le *pourquoi*, la visée. On pourra ensuite revenir sur la conférence de fiction que nous avons entendue sur les questions liées à la mémoire et au pouvoir. Vous me permettrez, si vous le voulez, de tutoyer nos invités que je connais et fréquente depuis plusieurs années dans ma vie professionnelle. Il me semble aussi que le mode virtuel est déjà suffisamment créateur de distance ; j'aurais l'impression de parler un langage artificiel si nous nous mettions soudainement à nous vouvoyer. Je propose donc que nous commençons par entendre nos invités sur l'origine de leurs intérêts respectifs pour l'objet sur lequel portent les réflexions proposées dans le cadre de ce colloque.

Quand paraît *Le commerce des mots* en 2005, Madeleine, je ne doute pas qu'il se pose comme l'aboutissement de réflexions et de recherches menées déjà dans le cadre de ta thèse sur *Les Évangiles des quenouilles* et dont il serait sans doute non seulement intéressant mais utile d'entendre le récit de la genèse. De la même façon, quand j'apprends, Ollivier, que tu t'intéresses de plus en plus aux transformations de la représentation par les filtres technologiques, capables de nous rendre en « *patterns* » prévisibles et reproductibles ce qu'il y a chez nous – et je reprends tes mots – « de plus intime et de plus sensible », je pressens que ce terrain d'enquête se préparait de longue date. C'est sur ce point que je veux vous entendre ; dans le cadre d'un colloque d'étudiants de cycles supérieurs, qui travaillent sans doute en ce moment même, dans leur pratique personnelle, à construire un objet d'étude, il me semble non seulement instructif mais salutaire d'entendre **comment se construisent ces objets de recherche**. Dans le respect de la chronologie des objets et des champs, je donnerai d'abord la parole à Madeleine.

MJ Je te remercie, Isabelle, parce que cette question de l'origine de mon intérêt pour les listes me permet de faire une rétrospective sur toute ma carrière! Comme tu l'as bien dit, tout remonte à ce texte que j'ai étudié pour ma thèse de doctorat, qui s'intitule *Les Évangiles des quenouilles*. Il s'agit d'une série, d'une collection de croyances populaires énoncées par de vieilles dames au cours de six soirées. Autrement dit, c'est un texte littéraire, dans un cadre hérité qui parodie le *Décameron* de Boccace, et à l'intérieur de ce cadre littéraire on a cette



espèce d'amalgame de croyances, d'énoncés brefs qui posent énormément de questions, questions qui ensuite vont se poser au sujet des listes : quelle est la part du pragmatique et du littéraire? Quel est le rapport entre l'oral et l'écrit? En fait, tout au long de ma carrière, et lorsque j'y ai réfléchi hier en préparation à ce dialogue que nous avons, j'ai constaté que je n'ai travaillé que sur du discontinu, que sur de la brièveté, que sur de la mixité et de l'hybridation. Logiquement, puisque *Les Évangiles des quenouilles* étaient dans un contexte boccacien de recueil de nouvelles, j'ai ensuite commencé à travailler sur les nouvelles et sur les recueils. Ce qui m'a toujours intéressé, aussi, c'est le rapport entre le discontinu et le cadre qui permettait d'unifier ce discontinu. J'ai donc travaillé sur les récits-cadres de ces recueils de nouvelles. C'est au cours de ce travail sur les nouvelles que je suis arrivée au texte qui a tout déclenché à propos des listes, qui est, comme *Les Évangiles des quenouilles*, un texte de la fin du XV^e siècle. Ce texte qui a tout déclenché, c'est *Jehan de Saintré* d'Antoine de la Sale. *Jehan de Saintré*, c'est un récit de formation d'un jeune chevalier qui va être initié et éduqué par la dame des Belles-Cousines, tant sur le plan émotionnel et sexuel que chevaleresque. Évidemment, dans l'éducation d'un jeune homme, il y a des duels, des pas d'armes. Inutile de dire que c'est un texte extrêmement discontinu et métissé, et au sein de ce texte il y a une nouvelle. C'est ce qui m'a attirée vers ce texte-là. Le moment qui a été un point tournant, ça a été ce récit de la bataille des chrétiens contre les Turcs lors de la croisade de Prusse. On a dans ce récit la liste de tous les participants chrétiens – les Turcs, ça n'intéresse pas – donc on a une série de noms. J'ai travaillé sur le manuscrit autographe de *Jehan de Saintré*, qui est très intéressant car l'auteur, Antoine de la Sale, s'adresse en marge à son copiste ou, plus précisément, à son rubricateur, c'est-à-dire celui va être chargé de mettre des petites choses en rouge : des titres, des sous-titres, des marques, etc. Dans cette liste de participants à la croisade de Prusse, le nom de chaque chevalier est précédé d'un pied-de-mouche (¶) en rouge. Sur la page, on a donc cette série de noms précédés de cette marque rouge et c'est très impressionnant parce qu'on a l'impression de voir l'armée elle-même avec les oriflammes, avec les bannières. Il y a eu cette espèce d'effet liste qui a agi sur moi, et j'ai commencé à me dire « Eh bien tien, c'est intéressant, est-ce qu'il y en a ailleurs? » J'ai ainsi commencé un travail assez systématique de recherche, de relecture de la littérature médiévale qui m'a pris beaucoup de temps et où j'ai amassé un nombre considérable de listes de toutes sortes. Au départ, j'effectuais vraiment un travail de compilation et très rapidement j'ai eu un corpus énorme et la question s'est posée : qu'est-ce que je fais, comment j'aborde ça? Quel est le fil qui va me permettre de tirer et dénouer la pelote? Peut-être que je répondrai à cette question plus tard, pour l'instant je laisserai la parole à mon collègue, afin qu'il explique l'origine de son intérêt pour les listes.

OD Merci Madeleine. Écoutez, je pourrais dire plusieurs choses mais je vais essayer d'être concis dans ma pensée, ce qui n'est jamais facile pour un professeur d'université : c'est toujours un défi pour moi. Je vous dirais qu'on peut prendre plusieurs moments dans



l'histoire – ces espèces de changements paradigmatiques – et les choisir comme on veut. Je vais donc subjectivement vous donner une date qui me semble importante et qui est associée à quelque chose de symbolique : 1989. Évidemment, en 1989, c'est la chute du mur de Berlin, mais ce qui est aussi moins connu, c'est que c'est la date où Tim Berners-Lee a inventé le HTML et le HTTP. Comme vous le savez probablement, le réseau Internet existait déjà, ce qu'on appelle le World Wide Web, qui permet de transférer des documents visuels ou sonores, et ce n'est possible que grâce au code qu'invente Tim Berners-Lee. Le World Wide Web apparaît en théorie en 1989 et en pratique en 1994. Madeleine parlait de Safari avec les premiers fureteurs, Netscape – ceux qui sont là depuis longtemps, ça vous dit quelque chose et pour les autres, probablement pas – et pourquoi je vous dis ça, c'est parce que c'est le moment où on pourrait dire qu'il y a un monde basé sur l'atome, sur le niveau matériel et atomique, qui s'éteint. C'est le monde du XXI^e siècle, un monde basé sur le numérique, qui émerge.

Évidemment, on pourrait trouver d'autres moments de chute, mais c'est celui que je trouve intéressant. Un petit peu plus tard, Nicholas Negroponte du MIT va écrire un livre qui s'appelle *Being Digital* et va dire qu'on passe d'une économie de l'atome à une économie de l'octet. Évidemment, tout n'est pas octet ; il y a encore beaucoup de matériel qui se transporte dans le monde, la matière existe, mais une bonne partie de l'économie, contrairement à ce qui se passait au XX^e siècle, est sur l'octet. Je vous dis ça parce que l'octet nous permet de faire toutes sortes de choses dont la numérisation et dont la perméabilité, l'échange et l'analyse – une espèce d'universalisation – des données. Je dis une espèce d'universalisation des données parce qu'évidemment, identifier des données quand vous avez une base de données ce n'est pas automatique, ce n'est pas clair, d'une base de données à l'autre ce n'est pas la même chose, mais disons qu'en théorie le numérique se parle et peut être échangé. Ce qui se passe c'est que, vers la fin des années 2000, on commence à avoir une certaine quantité de données créées par cette nouvelle économie de l'octet. Petite parenthèse qui me semble intéressante pour les plus jeunes ; quand Google a commencé au milieu des années 90 et jusqu'à très récemment, il y avait la grande question de comment est-ce Google allait faire de l'argent? Les investisseurs leur donnaient de l'argent mais n'avaient aucune idée. Ce modèle d'économie de l'octet n'avait pas encore été créé. C'est un modèle d'une quantité folle d'information sur laquelle on peut jouer et qui sera donc possible un peu plus tard avec l'amélioration de la performance des ordinateurs, qui vont nous donner l'intelligence artificielle, le *machine learning*, le *deep learning*, etc. Ce qui arrive maintenant, c'est qu'on commence par une économie de l'octet – parce qu'on a vu comment monétiser l'octet – et par une économie de la séduction à travers les téléphones cellulaires et les ordinateurs qui vont nous donner une somme folle de données. Tout d'un coup, avec des ordinateurs et des serveurs plus puissants, on peut, dans ces listes de données, découvrir des choses nouvelles. On peut par exemple découvrir des *patterns* sur le comportement humain auxquels on ne



pourrait jamais avoir accès par une voie humaine parce que la quantité de données est beaucoup trop grande. Ça nous permet donc de prévoir, souvent, le comportement humain et même parfois de le manipuler. Vous êtes tous au courant de ce qui se fait.

L’immensité des données qu’on a nous permet aussi découvrir de nouvelles choses, encore des listes immenses, comme en médecine, et pose des questions fondamentales sur le droit d’auteur et la vie privée. Vous connaissez la question de la vie privée sur ces bases de données qu’on a, ces listes de renseignements. Il y a d’autres questions aussi intéressantes qui se posent sur, par exemples, les bases de données sur la génomique ; on veut qu’elles soient accessibles, on veut qu’elles soient partagées, on ne veut pas qu’elles soient privées et pourtant c’est maintenant cette économie de l’octet qui devient une économie de l’ADN. Pour aller encore plus loin, là on découvre ces nouvelles listes, ces immenses données sur lesquelles on peut travailler – évidemment quand je dis « on » je parle ici de logiciels – et on peut créer des choses révolutionnaires. Vous avez peut-être entendu parler de GPT-2 et GPT-3, qui sont des logiciels qui vont forer dans d’immenses bases de données de textes, en créer, de ces textes-là, et y reconnaître des *patterns* qui leur permettent de dialoguer avec des êtres humains. Si vous avez vu certains exemples, c’est loin d’être parfait mais c’est drôlement troublant. On en a fait l’expérience dans ma classe de création littéraire et il y a des choses qui sortent qui sont même touchantes et poétiques. J’ai une étudiante qui a fait un truc rigolo : elle a commencé à faire de l’argumentation philosophique avec la base de données, qui a argumenté avec elle. C’est comme si tout d’un coup, dans ces bases de données qu’on a, qui sont le résultat d’une économie qui se transforme, on a une relation avec l’être humain qui change. GPT-2 et GPT-3 sont troublants mais on peut dire qu’on a une résonance, une quantité d’information humaine, qu’on n’aurait jamais eues auparavant. Évidemment cette résonance n’est pas parfaite parce qui écrit sur Internet? Ce n’est pas le monde entier, ce sont quand même des choses très spécifiques. Ces bases de données – et j’imagine que c’est la même chose avec les listes au Moyen Âge – sont prises dans toutes sortes de biais et de préjugés. Elles sont bâties à travers ces choses-là et les représentent mais elles nous donnent un accès étonnant à une certaine profondeur humaine, jusque-là inaccessible parce qu’il était impossible pour nous de faire quoi que ce soit avec cette quantité folle de données.

IA Merci à tous les deux! J’ai envie de rebondir à partir de ce que tu viens de décrire, Ollivier, et de passer directement à un point que je conservais pour plus tard. On reviendra aux définitions – pour travailler il nous faut des définitions bien solides – mais j’ai envie de m’accrocher à ce que tu as dit et souligner un lien entre vos travaux respectifs, que je redécouvrais cette semaine en parcourant *Le commerce des mots* de Madeleine. Je suis tombée sur un passage qui fait apparaître ce point de contact et pour lequel tu viens de mettre la table, Ollivier. Tu recours dans l’introduction, Madeleine, à un terme fortement connoté depuis Gérard Genette mais que tu emploies dans un sens un peu différent, un sens premier, lorsqu’il est question du fonctionnement hypertextuel de la liste, que tu associes au



fonctionnement général de la littérature médiévale, c'est-à-dire la façon dont, dans le corpus que tu nommes, les listes « se recourent, se renvoient l'une à l'autre dans un fonctionnement en réseau, qui rappelle celui qui nous est rendu familier depuis peu grâce à l'internet^{iv} ». Tu écris aussi que ce type de fonctionnement hypertextuel appelle évidemment un type de lecture particulier, un mode que tu as qualifié de « pluridimensionnel^v » et qui ne peut pas ne pas faire écho avec les modes de lecture qu'Ollivier vient d'évoquer : comment lire ces masses folles de données? Avant de nous intéresser à des questions de terminologie, ça me semble un peu naturel et logique, vu ce que vous venez de dire, de vous entendre sur ce **à quoi ressemble la lecture idéale – voire le lecteur idéal – de la liste telle que vous l'entendez.**

MJ Le terme que j'utilise maintenant, c'est plutôt « rhizomatique^{vi} ». Je vais rebondir sur la question que j'avais laissée en suspens : qu'est-ce que je fais avec cette quantité de choses? Ça rejoint ce qui vient d'être dit. Moi je suis dans l'univers du manuscrit et nécessairement tous ces textes ne sont pas numérisés, donc comment je vais traiter cette quantité de listes que j'ai? En fait, le type de liste qui m'a permis de tracer un fil, d'argumenter, d'articuler une perspective dans cet ouvrage *Le Commerce des mots*, c'est la liste d'œuvres. Dans le roman *Cligès*, de Chrétien de Troyes, l'auteur commence par énumérer la liste des œuvres qu'il a composées. À côté de ça, parallèlement, on a le personnage du jongleur ménestrel, qui lui va énumérer les œuvres à son répertoire. Pour moi ça a vraiment été une clé, une porte d'entrée, parce que ça me permettait beaucoup de choses. Ça me permettait d'abord de constater que l'auteur s'identifie soit aux œuvres qu'il a écrites, soit aux œuvres qu'il a à son répertoire. Non seulement il s'identifie à ces œuvres mais il y a une dimension autoréflexive de la liste. On l'a déjà dit [durant le colloque], la liste et l'écriture deviennent, finalement, synonymes. En énumérant, l'auteur jette un regard sur son travail et sa pratique. Ce n'est pas un regard indifférent, c'est un regard d'accomplissement. En dressant la liste des œuvres qu'il a écrites et qu'il a à son répertoire, il veut affirmer sa compétence, son talent, non seulement pour lui-même mais par rapport à ses compétiteurs. On est dans un monde de compétition!

On est dans un monde de compétition, aussi, pour obtenir des faveurs de la part des mécènes. Le titre *Le commerce des mots* est également à prendre au sens littéral. Ça m'a permis de suivre ce fil, de partir avec la liste des œuvres et de me rendre compte assez vite, en suivant la figure du jongleur ménestrel, que la liste des œuvres est très souvent accompagnée d'une liste des instruments de musique. Il est convoqué dans des festivités et on va avoir, dans ce contexte de réjouissances, la liste des instruments. La liste des instruments de musique est aujourd'hui tellement identifiée au ménestrel qu'il y a même un texte intitulé *Huon de Bordeaux* où le jongleur s'appelle Instrument. Cette figure du jongleur, c'est une figure d'itinérant, il va d'un endroit à l'autre. Elle s'accompagne donc souvent d'une liste de pays. On a donc déjà des listes d'œuvres, de livres, d'instruments, de pays... La figure de ce personnage itinérant, c'est aussi d'être colporteur. Il n'est pas toujours exclusivement colporteur de ses mots ou de son répertoire et peut devenir, par la même



occasion, colporteur de denrées. On a donc là des listes d'objets qui se greffent. Sinon, il est colporteur de toutes sortes de savoir-faire. Là, on a des listes de métiers. Vous voyez alors ce que j'appelle la circulation rhizomatique entre les listes, et ça c'est un mode de lecture.

Un autre mode de lecture, c'est de se rendre compte très vite qu'il y a une dimension topique de la liste de lecture. On reviendra plus tard sur l'intertexte mais, en fait, une liste fait référence à des listes précédentes. Il y a quelque chose qui se cristallise. Non seulement elle fait référence à des listes précédentes mais, très souvent, elle s'inscrit dans des scénarios répétitifs, des scénarios topiques. Elles trouvent un sens dans ces scénarios. Un de ces scénarios, parmi d'autres, ce sont ces scènes de festivités au cours d'un mariage, d'un couronnement ou d'un tournoi où on a une séquence de listes. On a une liste des invités, des tournoyeurs si c'est un tournoi, une liste des instruments de musique des ménestrels, une liste des activités et des métiers pour préparer le repas, éventuellement une liste d'aliments et à la fin une liste des cadeaux qu'on offre aux invités lorsqu'ils partent. Il y a donc quelque chose qui se cristallise et se répète comme ça. C'est cet autre mode de lecture, dans la topicité et dans l'intertextualité. Est-ce que ça répond à peu près à ce que tu demandais, Isabelle?

IA Oui, tout à fait, et je trouve que même si le rhizome permet de rendre compte de façon plus étendue des modes de lecture, « hypertextuel » fait quand même entendre encore la nécessité de lire les listes entre elles, d'une œuvre à l'autre.

MJ C'est ça, donc il y a les deux aspects. Je suis en train de travailler en ce moment sur des listes de tournoyeurs, des récits de tournoi, mais c'est évident que les auteurs connaissent les listes des auteurs précédents et les reprennent ; ils sont constamment en écho par rapport aux autres. J'ai greffé la liste d'objets dont on a parlé et je peux peut-être en dire un mot. Je viens de parler de ces listes d'œuvres des auteurs et des ménestrels ; ce sont des œuvres vernaculaires, en occitan, s'il s'agit de troubadours, ou bien en français. Parallèlement, il y a aussi des livres scolaires, des listes de livres que les étudiants doivent connaître. Il y a un petit texte, par exemple, qui s'appelle *Le département des livres* – au sens de se départir – où le héros, qui est un étudiant, va d'un endroit à l'autre et comme il n'est pas très sérieux, il va perdre tous ses livres un à un en jouant aux dés. On a donc là une très jolie liste de livres scolaires à l'étude au XIII^e siècle. Si je poursuis dans cette continuité des livres scolaires, j'arrive à la fameuse librairie de l'abbaye de Saint-Victor du *Pantagruel* de Rabelais, où on a 140 titres d'ouvrages scolaires qui sont évidemment fictifs, des parodies de véritables ouvrages scolaires. Voilà à propos des listes de livres.

À propos des listes d'objets, eh bien elles se greffent là-dessus. Je ne veux pas être exhaustive sur les listes d'objets parce qu'il y a beaucoup à dire aussi mais celles-ci permettent de réfléchir à la relation entre le pragmatique, le factuel, le réel et le textuel. La première liste d'objets en français, on l'appelle *De l'oustilllement au villain*. C'est un petit texte du XIII^e siècle qui énumère les fournitures qu'un ménage doit se procurer au moment



de se marier. Des historiens qui n'ont pas beaucoup réfléchi ont dit « Ah, mais mon dieu, le vilain c'est le paysan, et les paysans au XIII^e siècle ne sont pas réellement pauvres parce qu'ils ont cette quantité de fournitures dans la cuisine, dans les chambres, à la grange, etc. », ce qui est évidemment une erreur parce que cette liste témoigne d'une réalité : la réalité de l'industrie humaine, des objets que les gens avaient à leur disposition et des mots qui servaient à les désigner. Il faut vraiment attacher beaucoup d'importance à la dimension lexicographique des listes. Justement, ce premier texte du XIII^e siècle est greffé lui aussi sur une série de listes d'objets de la vie familiale et familière qui remontent au X^e siècle et qui sont des glossaires, du vocabulaire à l'usage des étudiants. Pour développer leur vocabulaire, on énumère des objets de la vie quotidienne. Il y a là ce jeu constant entre le réel et le textuel qu'illustrent les listes. Je termine avec un dernier propos au sujet de ces listes de la vie quotidienne ; c'est qu'après *De l'oustillement au villain* – et déjà dedans – et jusqu'au XV^e siècle avec le *Miroir de mariage* d'Eustache Deschamps, tous les autres textes qui montrent tout ce qu'un ménage doit acquérir prennent une dimension polémique, argumentative. Ça sert à dénoncer ou critiquer l'état de mariage ; ça rentre dans toute la problématique des textes anti-matrimoniaux et même antiféministes dans le *Miroir de mariage*, parce qu'évidemment c'est une illustration de toutes les dépenses auxquelles les femmes vous entraînent. Je peux terminer cette intervention sur la dimension argumentative et polémique de ces listes-là ; ça pourra nous servir de transition vers les questions de définition tout à l'heure.

IA Merci Madeleine. Avant de s'attaquer à des questions de terminologie, Ollivier, j'écoutais Madeleine et je me disais qu'aussi étendue soit la masse données sur laquelle on travaille toutes les deux, aussi nombreuses soient les listes croisées dans les récits médiévaux – même des listes autonomes érigées en œuvres autonomes – on est quand même toutes les deux face à une masse de données circonscrite et finie, alors que tes objets de recherche te confrontent à ce que tu viens d'appeler une masse « folle » de données. J'ai l'impression que si le rhizome d'hypertexte, les modes de lecture évoqués et décrits par Madeleine sont sans doute familiers à ta pratique, on est quand même devant un problème qui est à un millier d'années de nos objets et de notre masse finie. Je serais curieuse de t'entendre sur **la question de la lecture et de l'appréhension de ces listes**.

OD C'est une bonne question. Comme ça, à vif, je dirais que si on parle de lecteur idéal, ça serait une intelligence artificielle. On ne parle plus de lecteur idéal humain, parce que justement la somme de données est trop importante aujourd'hui. Si on parle de lecture dans un sens général – et non dans un sens spécifique comme lire un livre – si on parle de lecture de ce qui se fait comme avec les listes sur lesquelles vous travaillez, qui représentent une sorte de production sociétale de comportements, c'est comme si on était le deuxième lecteur, comme si on recevait une lecture parce qu'on n'arrive plus à la faire, cette lecture. En fait, ça me faisait penser à Walter J. Ong, qui a écrit le livre *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*^{vii}. Selon Ong, il y a la culture orale et la culture écrite, mais il parle déjà – et c'est



un livre qui date des années 80, donc bien avant Internet – d’une troisième oralité. Il dit que les nouveaux médias de cette époque-là acquièrent des caractéristiques de la culture orale et de la culture écrite. Je vous dirais donc que c’est un peu ça qui se passe. Ong nous dit qu’une des caractéristiques de la culture orale c’est ce qu’il appelle l’*umbilicus mundi*, où on est le centre du monde, parce qu’évidemment quand je parle tout doit être autour de moi, les choses se font au fur et à mesure, alors que dans la culture écrite, le monde est devant moi, c’est un objet sur lequel je peux agir. Dans cette troisième oralité, il y a un peu des deux. En fait, c’est ce qu’on voit avec l’informatique ; on écoute ce qu’on nous dit et il y a un peu de cette écoute qui est produit par la technologie, soit le téléphone, les bases de données, les intelligences artificielles, etc. On écoute, et ensuite il y a un impact sur la matérialisation, sur la façon dont on agit sur le monde. C’est beaucoup moins nous qui le faisons que des choses qui se font pour nous et à travers nous. Je vous donne un petit exemple ; avec tous les logiciels d’*autocorrect* que vous connaissez, on se fait imposer des textes mais aussi une structure et une façon de penser puisque l’*autocorrect*, avec la base de données, vous impose des choses qui ne sont pas nécessairement ce que vous voulez faire. Il y a aussi l’*autotune* qui existe en musique et, plus dernièrement, le *autocomplete* dans vos textos, qui finit la phrase pour vous quand vous écrivez. Ce ne sont pas des choses qui sont fausses! L’*autocomplete* va se dire « Isabelle a écrit des mots, on est vendredi après-midi et tous ceux qui ont environ son âge et ses caractéristiques écrivent, le vendredi... Si elle a écrit ces cinq mots, il y a 95% de probabilité que les trois derniers soient cela ».

IA « C’est l’heure de l’apéro », par exemple!

OD C’est exactement ça. L’*autocomplete* regarde que ce que les autres ont écrit pour prédire. C’est cette résonance du comportement humain, à la fois à l’oral et à l’écrit, parce que les textos c’est à la fois oral et écrit. Pour finir, quelque chose de plus anecdotique ; quelque chose sur quoi je travaille depuis longtemps – et c’est difficile de mettre la main dessus, ça me semble évanescant – c’est qui est l’écrivain idéal aujourd’hui? On parle de rhizome, on parle de bases de données et on parle, ici, d’une fluidité de la plateforme. La fluidité des mots qui renvoient les uns aux autres ce n’est pas nouveau, ça fait longtemps qu’on en parle dans la philosophie, mais maintenant on a une fluidité des plateformes, une liquidité, et on parle peu de ça. La façon d’écrire avec un logiciel de traitement de texte est radicalement différente de la façon d’écrire à la main, premièrement parce que l’effort physique est différent et deuxièmement parce qu’on peut corriger sans arrêt, ce qu’on ne pouvait pas faire à l’époque parce que là les choses se mettent en place automatiquement. Il y a une transformation de la pensée et on parle peu du rôle de l’écrivain dans cette dynamique, dans cette fluidité où il y a absence du geste physique, qui est très important. Les plateformes vont toujours nous imposer des structures, que ce soit le vélin, le manuscrit, etc. Il y avait des choses qui étaient imposées, comme l’accès à l’encre, mais il y a quelque chose ici qui nous est imposé et qui est très universel. Si vous vous rappelez les années 90, il y avait plusieurs



logiciels de traitement de texte et ça a été le massacre puisqu'il n'en reste aujourd'hui à peu près qu'un, Word, qui impose une façon de penser, des structures, une façon de corriger, qui vont avoir un impact – dont on parle peu – sur la façon d'écrire, sur le métier d'écrivain, et qui évidemment permet que ces pratiques d'écriture deviennent perméables et s'emboîtent avec toute la structure économique et ontologique de l'informatique. Il y a un espèce de chevauchement qui se fait par rapport à ça. Ce n'est pas seulement comment lire mais aussi comment écrire.

IA Je trouve que ce commentaire, plus généralement sur la plateforme mais aussi sur la tension entre oralité et écriture, rappelle cette possible oralité première, avant les manuscrits, d'une série de listes qui ont peut-être pu servir à la mémorisation pour une performance orale, à laquelle n'est pas destiné le genre du roman ou certains textes qu'on travaille à la fin du Moyen Âge. Il y a là aussi la question de la liste comme mémorisation pour la performance, sur son support écrit ; tu parlais tout à l'heure, Madeleine, de jolies rubriques et de rehauts à l'encre rouge. Il y a cette tension-là qui touche autant au champ de travail de Madeleine qu'à celui que tu viens de décrire, Ollivier. **Voulez-vous ajouter quelque chose sur la question de l'oralité?**

MJ Pour cette question de l'oralité et de l'écrit, évidemment toute personne qui a travaillé sur les listes a commencé par lire Jack Goody, c'est-à-dire l'ouvrage *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*^{viii}, où il a démontré que la liste est un effet de l'écriture. Il est revenu par la suite et a nuancé ses propos mais il a énormément influencé la perception qu'on a eu des listes. Évidemment, il a travaillé sur Sumer, les listes sumériennes et il a observé le pouvoir des listes : elles servent à contrôler politiquement, administrer, lever des impôts, faire des inventaires fiscaux, des inventaires de vente, etc. Par la suite, il a nuancé tout cela en réfléchissant, par exemple, à l'Afrique et aux listes orales des généalogies des panégyries. Là où il a raison c'est qu'une fois écrite, la liste permet la manipulation et la réorganisation et lorsqu'Ollivier parle de la différence quand on écrit avec Word, pour moi, la grosse différence, c'est de faire du copier-coller. Quand j'ai fait ma thèse, j'ai fait du papier collé littéralement : je découpais des morceaux de papier que je collais et que je réagençais. Évidemment, c'est la grande transformation pour moi, ça, de pouvoir travailler avec les traitements de texte.

À propos de cette question de l'écrit, de l'oral et de la mémorisation, c'est sûr qu'il y a cette dimension mnémotechnique. Là encore, à la fin du XIV^e siècle, il y a des listes écrites qui servent uniquement à mémoriser la Bible ; chacun des livres de la Bible va être résumé par un mot ou une partie de mot soit qui désigne le début, comme « Gen » pour « Genèse », soit qui fait allusion au contenu de ce livre-là. C'est très court, l'ensemble de la liste est une série de vers avec ces parties de mots. Il faut connaître la réponse car c'est comme une



devinette, ce n'est pas lisible, mais ça permet aux gens de mémoriser les livres de la Bible. Évidemment, là, c'est strictement écrit, ça n'a aucune dimension orale.

IA Alors que pour des petits manuscrits, le fantasme du jongleur c'est d'avoir cette liste de mots qui permet l'amorce de la récitation d'un morceau de chanson de geste, encore là une liste de mots qui n'ont aucun sens ailleurs. Ollivier, voulais-tu revenir sur cette question?

OD En fait, moi, c'est surtout la question de la mémoire qui m'intéresse. Voici une courte citation de Pierre Lévy, comme un petit clin d'œil. Il disait : « Comment peut-on avoir une mémoire sans souvenirs ? » Là évidemment il parlait des machines mais ce qui m'intéresse, justement, c'est la relation à la mémoire dans un monde où le numérique est à la fois extraordinairement fluide et extraordinairement permanent, puisqu'il est possible de le copier sans perte. Il est aussi extraordinairement fragile, donc comment conserver le numérique? Comment le lire? Aujourd'hui on utilise certains logiciels, certaines technologies, mais il y a 15 ans on ne pouvait pas lire les bases de données. Plus encore il y a des phénomènes assez intéressants qui se passent actuellement, comme l'absence de la perte. Autant qu'on pourrait théoriquement copier le numérique sans perte, autant il serait aujourd'hui possible de copier un être humain et de ne plus vraiment l'oublier. Toutes ces traces, toutes ces listes que vous créez de vos comportements existent quelque part et pourraient un jour – quoique ça commence déjà à être fait – être remises ensemble et on pourrait créer un petit logiciel d'intelligence artificielle qui reprendrait à la fois ce que vous dites, ce que vous pensez, comment vous parlez et même votre image.

Il y a donc une hyper-fragilité du numérique, qui peut être effacé beaucoup plus facilement que des objets matériels et qui, en même temps, nous permet de garder une mémoire presque absolue de ce qui nous entoure. En même temps, c'est très gênant d'avoir une mémoire absolue. Avec des étudiants de Building 21, l'autre fois, on discutait de nostalgie et je leur ai dit que bon, je peux imaginer, dans 50 ans, quand les grands-parents vont dire à leurs enfants qu'à leur époque c'était comme ça, que le monde était plus simple – tous les trucs qu'on dit habituellement – toutes les traces de cette époque seront disponibles. Il y a une espèce de perte du souvenir, une perte de la nostalgie, parce qu'il n'y aura plus besoin de souvenir. L'enfant pourra dire « Attends, laisse-moi voir quel jour c'était. Montréal, 12 janvier 2026... Non, ce n'est pas comme ça que ça se passait! » Là, il y a une transformation profonde et importante qui va se faire. La quantité folle de listes qu'on a, en plus de la capacité à les gérer, va nous forcer à repenser la question de l'oralité parce que l'oralité c'est, quelque part, fondé sur le souvenir et la capacité à oublier.

IA Tu parles de mémoire et ça me rappelle le deuxième texte de présentation du *Pouvoir des listes* de Madeleine^{ix}. La chose est formulée un peu différemment – tu viens d'en parler sous l'angle de la mémoire, Ollivier – mais les quatre auteurs du texte écrivent que dresser une liste, c'est de rendre visible ce qui restait caché ou ce que l'on cache. Ça m'a ramenée à



un de mes objets de recherche : les inventaires de trésors médiévaux. Je ne sais pas si vous voyez ce que c'est, un trésor médiéval, mais c'est essentiellement un lieu – dans une cathédrale, un monastère, un résidence de souverain, etc. – où on conserve les biens les plus précieux des lieux et des personnes. C'est une sorte de lieu de mémoire spirituelle où on conserve, par exemple, des reliques et des livres que l'on ne va montrer que très peu ou jamais. Le trésor, c'est ce qui est enfoui dans un lieu qu'on garde caché, qui n'est pas fréquenté, et dont l'existence est vérifiée, en quelque sorte, par la liste qui en est dressée et qui donne le pouvoir d'imaginer ce qui s'y cache. J'ai l'impression que ça rejoint un peu ce que tu viens de dire de la mémoire.

MJ Souvenons-nous que le lien entre lieu et liste, c'est de cette façon que sont articulés les arts de mémoire. Pour se souvenir, il faut penser à une maison, à toutes ses pièces, aux objets qui y sont. Par exemple, quand un avocat veut se souvenir des éléments de sa plaidoirie, il attribue un aspect de son discours à tel ou tel objet dans la maison – ou le temple, ou le théâtre – et pour se remémorer, il suffit de reparcourir la maison et de dresser la liste de ces objets rattachés à des concepts. C'est la base des arts de mémoire : la pérégrination à travers ces espaces, la spatialisation pour remémorer.

IA Est-ce qu'Arnaud s'invitait à la table ronde? Je veux bien lui passer la parole.

Arnaud Bernadet (professeur au DLTC) Je voulais juste venir compléter ce que disait Ollivier, je pensais à une phrase de Duras, où elle dit que la photographie est une prothèse de la mémoire, qu'elle devient une sorte de substitut. En mettant en perspective toute l'histoire des automates qui commence avec la mécanique classique dès le XVII^e siècle et qui aboutit au XIX^e siècle, on est dans cette problématique qui est trans-séculaire. En fait, tout ce que tu racontes est dans la poursuite, probablement, de ces questions. C'est juste une petite remarque en annexe.

OD En effet, Arnaud. Toute la question de la transformation de la mémoire, de l'espèce de consommation de la mémoire et de la libération qu'a l'être humain de se souvenir, ce n'est pas un mouvement qui date des vingt dernières années. C'est un mouvement assez profond, qui existe, pourrait-on dire, depuis la culture écrite. Il y a des débats – et je ne sais pas si vous les avez aussi, plus fondamentalement, dans la culture médiévale – à savoir quel est l'équilibre entre libération de l'être humain des actes plus créatifs et une perte profonde de repères mémoriaux. C'est quelque chose qui me semble assez fondamental, d'autant plus que – puisque tu parles d'images, Arnaud – on sait, dans le domaine des études neurologiques, que dès qu'on touche à un souvenir dans la tête de quelqu'un, on le modifie, il n'est jamais tout à fait exact. Là, on pourrait se dire que cette inexactitude du souvenir ramène à la nostalgie, ça nous permet de construire un monde sensible autour de nous mais aujourd'hui, les souvenirs sont beaucoup moins cognitifs que des photos, des objets non seulement cadrés et imprimés par la machine mais qui vont finir par transformer nos souvenirs car ceux-ci vont



devenir le souvenir de la photo. Le souvenir va rester identique, il va rester copié là à travers le temps. Ça, ça va probablement même transformer le métier d'écrivain puisque nos relations au souvenir, à la nostalgie et à la perte vont s'étioler.

IA Alors a fait les choses un peu à l'envers, on est partis vers la réception de la liste plutôt que sur le plan stricte de sa production, ce qu'on voulait encore peut-être aborder c'était la **question de la définition**... Allons-y!

MJ Deux mots! Ce sera bref. Tout de suite, je me suis rendu compte qu'il n'est pas possible de définir la liste. C'est ça, c'est tout. Lorsque j'ai eu l'occasion de travailler avec mes collègues du groupe de recherche, c'est un point sur lequel nous étions d'accord tout de suite. Nous n'avons donc pas cherché à définir et nous nous sommes entendus sur un énoncé de travail qui est le suivant : « il s'agit d'un énoncé paratactique ». C'est tout!

IA On est donc encore dans le discontinu, en fait.

MJ Oui, et ça englobe tout! Pourquoi distinguer le catalogue? La seule chose qu'on puisse dire d'une liste, c'est l'effet liste. On ne peut pas se tromper, on le sait, quand on est devant une liste. Sinon, tout énoncé d'ordre général qu'on dit va permettre des exemples contradictoires et on sera contredit. D'autre part, on ne peut pas non plus classer les listes puisqu'elles sont toutes polyvalentes et plurifonctionnelles. Il n'y a pas d'autre chose à dire, en fait.

IA La définition nous ramène encore sur le plan de la production, c'est-à-dire l'effet liste. Ollivier, est-ce que c'est une définition qui te semble recevable, ces termes d'effet liste et de séquence paratactique? C'est de mettre au cœur-même de la liste l'idée de discontinu.

OD Il faudrait que j'y pense. L'effet liste, oui, certainement. Pour le discontinu, je ne peux pas te répondre juste comme ça.

IA Madeleine, tu as donc réglé le cas de la terminologie très rapidement!

MJ Le fait d'avoir travaillé pendant très longtemps, pendant plusieurs années avec un groupe qui n'a fait que penser à cela, ça me l'autorise! C'est une décision collective, aussi, bien sûr. C'est pluridisciplinaire.

IA Tu as dit le mot « catalogue » pour la liste et l'effet liste, moi, je l'associe à l'inventaire, c'est-à-dire dresser la liste de biens après décès. Je ne réduis pas la liste à l'inventaire, mais pour moi, dans mes objets de recherche, ce qui ressemble aux listes, c'est cela. Le catalogue reste une liste et j'ai l'impression qu'il y a peut-être quelque chose – et là est le dernier point qu'on pourrait aborder ensemble – d'une main qui dresse la liste, l'ordonne.



MJ Tu as dit le mot ordonner, alors attention à ça! Dès qu'on se demande quel est le principe d'organisation d'une liste, ou il y en a, ou il n'y en a pas. On ne peut pas arriver à une conclusion qui vaille pour toute une liste, quelque chose d'universel ou généralisable. C'est absolument impossible.

IA Tout à fait. Je vous donne un dernier exemple sur lequel on pourrait clore la discussion et revenir à des pratiques plus récentes. Si on part de ce principe – qui est peut-être un fantasme, aussi – que la liste est une sortie de saisie un peu neutre...

MJ Mais non, ce n'est jamais neutre!

IA Mais qu'est-ce que tu entends par neutre?

MJ Et toi, qu'est-ce que tu entends, par neutre?

IA Je vais donner un exemple de ce que je mets derrière le mot. J'imagine – et je vais donner deux exemples – deux inventaires de librairie. On a le rédacteur de l'inventaire de Marguerite de Flandres, qui va seulement inventorier les livres qu'il tire des coffres, où les livres côtoient différents objets : les avoirs de Marguerite de Flandres. Il va les inventorier sans les classer, sinon, en effet, ce n'est pas tout à fait neutre, selon l'ordre dans lequel il retire les objets des coffres. On peut donc très bien imaginer que ce rédacteur va suivre l'ordre de sortie sans jamais s'intéresser au type ou au contenu des livres qui lui passent entre les mains. On est en 1405, soixante ans plus tard, on est encore à la cour de Bourgogne ; Jacques de Brégilles – là on sort de l'anonymat des rédacteurs – rédige un nouvel inventaire des bibliothèques des ducs de Bourgogne, qui s'est considérablement bonifiée en soixante ans. Il va entreprendre, autour du 200^e item, de répartir les livres – plus précisément les titres – en différentes rubriques. En dressant l'inventaire, il va d'abord associer certains livres à ce qu'il appelle les « livres de bonnes mœurs ». Ce n'est pas neutre, bien au contraire ; il y a là la main et l'œil du rédacteur qui dit « Ce livre-là, je l'associe aux livres de gestes, aux livres de guerre, aux romans, etc. » Ce n'est pas du tout la même typologie que la nôtre. J'ai l'impression qu'on a là deux pratiques différentes ; d'un côté un inventaire sec et de l'autre, chez Jacques de Brégilles, un document – qui n'est pas un monument – qui permet aux littéraires et aux historiens de la littérature de réfléchir à des questions qui touchent aux théories de la réception et à la typologie des genres au Moyen Âge, en demeurant conscients que la classification proposée tient à la main d'un rédacteur et à l'œil de celui qui rédige. Cet exemple, il me semble, nous permet de toucher à cette dernière question de la subjectivité et du biais. Je te ramène, Ollivier, à ce qu'on se disait hier à propos du biais que fait voir, de façon plus appuyée, l'analyse des masses de données. Il me semble ici que la question nous permet de toucher à la subjectivité qui ordonne, nécessairement...

MJ Nécessairement! Pour moi il n'y a pas d'objectivité, il y a toujours une main, un regard, des décisions, donc une approche subjective.



IA Oui, il y a quelqu'un qui choisit le filtre à travers lequel analyser, en intelligence artificielle, les masses de données soumises aux algorithmes. On peut entendre Ollivier sur la **question de la subjectivité** puis revenir, Madeleine, pour une dernière réflexion sur ce sujet ou même sur le lien que tu as fait, dans tes travaux, entre la liste et le sujet.

OD Je suis d'accord avec Madeleine ; je crois que l'erreur – et c'est encore pire dans le monde contemporain – c'est souvent d'imaginer les listes comme neutres, comme objectives. Ça a été l'erreur qui a souvent été faite avec les bases de données. On est en train de corriger cela mais ça a pris du temps, parce qu'évidemment il y a deux façons pour les logiciels d'apprendre : le *machine learning*, c'est-à-dire le cas plus classiques où il faut identifier les objets – comme avec un enfant, on lui dit ce que les choses sont jusqu'à ce qu'il les reconnaisse – et le *deep learning*, où les algorithmes arrivent à reconnaître des formes par eux-mêmes. Ce qui est intéressant avec le *machine learning* c'est qu'il faut identifier les objets. Par exemple, si on veut de la reconnaissance d'image, eh bien il faut identifier des images. On s'est aperçu que les bases de données utilisées pour faire cela étaient soudainement pleines de trucs culturels. Prenons un exemple idiot ; à quel moment était identifiée une jeune de 15 ans comme une femme ou comme une fille, comme une adolescente ? Ça peut déraper très rapidement, ce genre de choses-là. On s'est aperçu – parce qu'au début on était peu sensibles à ces choses-là – qu'on créait des bases de données qui étaient efficaces mais qui étaient remplies de préjugés. Le danger, c'est qu'on avait justement l'impression que ces choses étaient objectives ! Vous pouvez imaginer toutes les communautés habituelles qui ont été laissées pour compte, c'est toujours les mêmes parce qu'évidemment, qui contrôle toutes ces données ? C'est toujours un peu le même groupe de gens et on s'est rendu compte, par exemple, qu'il y avait des problèmes avec la reconnaissance faciale des Afro-Américains dans des logiciels qui évaluent le risque de récidive chez les criminels. Évidemment, les femmes sont aussi laissées pour compte très souvent car les bases de données sont faites avec ce qui se trouve sur Internet et que ça a longtemps été produit par des hommes. Je pense que ce qui est intéressant, c'est que ça nous a montré deux choses. La première, c'est qu'il y a autant de subjectivité dans une intelligence artificielle, si on n'y fait pas attention. *Garbage in, garbage out*, comme on dit ; si les listes qu'on donne sont mauvaises, les listes qui en ressortent sont mauvaises aussi. La deuxième chose, c'est que tout d'un coup ces listes qui nous semblent extrêmement efficaces – qui sont, par exemples, capables d'aller chercher le meilleur CV pour Google – ont des biais et des préjugés grâce, justement, à leur côté numérique et algorithmique. Ce n'est pas toujours le cas avec les êtres humains. Les gens craignent l'intelligence artificielle comme boîte noire mais la pire boîte noire qui existe, c'est l'être humain ; c'est la plus compliquée à comprendre.

Bref, tout d'un coup, on est capables de corriger ces choses mais il y a un long moment, comme disait Madeleine, où on a cru que puisqu'on informatisait, ça rendait objectif. Ce n'est évidemment pas vrai, puisque tout part de la façon dont on informatise. On pourrait



alors se poser la question sur des choses encore plus fondamentales. On a parlé tout à l'heure des logiciels de traitement de texte : on pourrait poser la question des GPS, de toutes sortes de logiciels qui aident nos vies. Certaines étudiantes travaillent sur Tinder, par exemple, qui guide, d'une certaine manière, nos relations émotives. Ces bases de données sur lesquelles sont basés les logiciels ne sont pas parfaites, ne sont pas objectives et ne tiennent pas en compte toutes les subtilités du comportement humain. Le problème, c'est que ça s'ancre ensuite dans notre comportement – et je vais finir là-dessus – c'est le même principe que les logiciels d'aide à la prise de décision, qui deviennent des logiciels de prise de décision. C'est une espèce de glissement qui est très dangereux et on a incrusté des biais dans quelque chose de fondamental. Le danger, il est là.

IA C'est très parlant. Ce que tu décris, c'est ce qu'on imagine qui est très proche – possiblement le plus proche – de la neutralité, le logiciel qui est dépourvu de subjectivité humaine. C'est ce qu'on évoquait plus tôt ; on est dans le fantasme de la pratique neutre. Je ne sais pas si tu voulais revenir, Madeleine, pour conclure sur la **question de la liste et du sujet**.

MJ J'ai parlé de la liste d'œuvres comme d'une façon pour l'auteur et l'interprète de se mettre en valeur mais on a, parallèlement, du XII^e au XVI^e, des listes de bons auteurs. On se rend compte très vite qu'on établit un canon ; qui est-ce qu'on inclut dans les listes, qui est-ce qu'on rejette? Qui est-ce qui décide de la liste, de qui est inclus ou rejeté? C'est extrêmement intéressant et moi je les ai suivies, ces listes-là jusqu'à la Pléiade : il y a là un débat sur qui est-ce que Ronsard et les autres vont choisir de rejeter et aussi, par exemple, sur à partir de quel moment les troubadours ne sont plus inclus dans les listes d'auteurs, parce qu'avec Pétrarque ils y sont toujours. On peut donc faire une histoire littéraire des auteurs du Moyen Âge et du canon à travers ces listes d'auteurs qui parcourent la période. Ça m'intéressait de clore avec ces listes qui sont éminemment représentatives de la subjectivité littéraire.

IA Pour bien clore et tirer sur toutes les ficelles, j'écrivais à un organisateur [du colloque *Aménager la liste*] après avoir lu ce matin dans La Presse un article de Chantal Guy^x sur les listes de lecture de classiques fantasmées des jeunes caquistes et ce qu'on dit, justement, c'est comment faire le tri? C'est encore cette question des canons ; on pense à ces listes de lectures obligatoires qui vous ont tous fait grincer des dents pendant le baccalauréat!

Le comité éditorial de *Verbatim* grince en effet des dents au souvenir de ces listes et tient à remercier les participant.e.s au colloque *Aménager la liste* ainsi que les professeurs siégeant à cette table ronde : Isabelle Arseneau, Madeleine Jeay et Ollivier Dyens. Merci également au Département des littératures de langue française, de traduction et de création et à



l'ADELFIES pour leur soutien lors de l'organisation de cet événement et du processus de publication subséquent.

Transcription de l'entretien : Juliette Beeson

- i Madeleine Jeay, *Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XIIe-XVe siècles)*, Genève, Droz, 2006, 552 p.
- ii Étienne Anheim, Laurent Feller, Madeleine Jeay et Giuliano Milani (dir.), *Le pouvoir des listes au Moyen Âge – II. Listes d'objets, listes de personnes*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2020, 320 p.
- iii Ollivier Dyens, *Metal and Flesh. The Evolution of Man – Technology takes Over* (Evan J. Bibbee, trad.), Cambridge, MIT Press, 2001, 178 p.
- iv Madeleine Jeay, *op. cit.*, p. 11.
- v *Idem.*
- vi Dans la théorie philosophique de Gilles Deleuze et Félix Guattari, un rhizome est un modèle descriptif et épistémologique dans lequel l'organisation des éléments ne suit pas une ligne de subordination (comme dans une hiérarchie) avec une base (ou une racine, un tronc), offrant l'origine de plusieurs branchements, mais où tout élément peut affecter ou influencer tout autre. La structure évolue en permanence, dans toutes les directions horizontales, dénuée de niveaux. (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de minuit, 1980, 645 p.)
- vii Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Sussex, Psychology Press, 2002, 204 p.
- viii Jack Goody, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage* (Jean Bazin et Alban Bensa, trad.), Paris, Éditions de minuit, 1979, 272 p.
- ix «Listes d'objets et de personnes», dans Étienne Anheim, Laurent Feller, Madeleine Jeay et Giuliano Milani (dir.), *Le pouvoir des listes au Moyen Âge – II. Listes d'objets, listes de personnes, op. cit.*, p. 5-18.
- x Chantal Guy, «Le culte des listes», *La Presse*, 19 mars 2021, [en ligne], <https://www.lapresse.ca/arts/litterature/2021-03-19/romans-quebecois/le-culte-des-listes.php> [consulté le 3 mars 2021].

© Revue Verbatim, 2022
Tous droits réservés
Dépôt légal 2e trimestre 2022
ISSN 2564-0496